

# *Filológiai Közlöny*

**2002 / 1–2.**

---

**XLVIII. évfolyam**

*A modern filológia útjai*

PAUL DE MAN

MICHAEL HOLQUIST

G.O. VINOKUR

FRIED ISTVÁN

ABÁDI NAGY ZOLTÁN

KOVÁCS ÁRPÁD

---

M. SÁNDORFI EDINA

BERNÁTH ÁRPÁD



# *Filológiai* **Közlöny**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI  
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

**2002/1–2.**  
**XLVIII. évfolyam**

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN  
BÓKAY ANTAL  
CSÚRI KÁROLY  
HALÁSZ KATALIN  
KOVÁCS ÁRPÁD (elnök)  
SZIGETI CSABA  
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás  
Bókay Antal (főszerkesztő)  
Hárs Endre  
Jákfalvi Magdolna  
Orosz Magdolna  
M. Sándorfi Edina (szerkesztő)  
Szilágyi Zsófia

A szerkesztőség címe:

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar  
7624 Pécs, Ifjúság út 6.  
Tel./fax: 72/314 714

E-mail: msandorfi@freemail.hu / bokaya@axelero.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó, a Hírker és a Könyvtárellátó Kht.

Előfizethető a Balassi Kiadó Terjesztési Irodáján  
1013 Budapest, Attila út 20. Telefon: 214 9673; tel./fax: 214 4627

E-mail: [balassiterjesztes@axelero.hu](mailto:balassiterjesztes@axelero.hu)

Előfizetési díj egy évre 2200 Ft; egy szám ára 550 Ft

## MEGVÁSÁROLHATÓ

### *Budapesten*

BALASSI KÖNYVESBOLT  
1023 Budapest, Margit u. 1., tel.: 335 2885

MAGISZTER KÖNYVESBOLT  
1052 Budapest, Városház u. 1., tel.: 338 2400

KIS MAGISZTER KÖNYVESBOLT  
1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327 7796

KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖNYVESBOLT  
1011 Budapest, Budai Vár „A” épület,  
tel.: 375 7533/145

ÍRÓK BOLTJA  
1061 Budapest, Andrássy út 45., tel.: 322 1645

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET  
1052 Budapest, Piarista köz 1., tel.: 267 6258

### *Vidéken*

SZIGET KÖNYVESBOLT  
4032 Debrecen, Egyetem tér 1., tel.: 52/316 428

KÉT KÖNYVÉSZ  
3515 Miskolc, Egyetemváros, tel./fax: 46/361 564

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT  
7624 Pécs, Rókus u. 5., tel.: 72/525 064

SÍK SÁNDOR KÖNYVESBOLT  
6720 Szeged, Oskola u. 27., tel.: 62/420 519

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785



*A modern filológia útjai*

BÓKAY ANTAL	
Bevezetés a megújuló Filológiai Közlönyhöz	5
PAUL DE MAN	
Visszatérés a filológiához (Gyuris Norbert fordítása)	12
MICHAEL HOLQUIST	
A filológia felidézésének haszna (Gyuris Norbert fordítása)	17
GRIGORIJ OSZIPOVICS VINOKUR	
Az olvasás kultúrája (Szilágyi Zsófia fordítása)	25
FRIED ISTVÁN	
Filológia, szövegmagyarázat, -értés és értelmezés (Grandeur et décadance?)	35
ABÁDI NAGY ZOLTÁN	
A szépprózai narratíva kulturalizációja (Toni Morrison: <i>Dzsessz</i> ) Kulturális narratológiai közelítés	46
KOVÁCS ÁRPÁD	
A regény, avagy a cselekvés poétikai dimenziója	57

## *Műhely*

M. SÁNDORFI EDINA

- Goethe és a szín(pad)kép, avagy a szöveg mint esemény 86  
(a *Hamlet*-olvasat performativitása)

## *Opponensi vélemény*

BERNÁTH ÁRPÁD

- Orosz Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz 104  
Erzählstrukturen und Erzählstrategien  
bei E. T. A. Hoffmann  
(Azonosság, különbözőség, kétértékűség.  
*E. T. A. Hoffmann elbeszéléseinek szerkezete  
és szerveződési alakzatai*)

## *Recenzió*

MARJORIE PERLOFF:

- 21<sup>st</sup> Century Modernism – *The New Poetics* 125  
(Molnár Laura)

ELISABETH KRAUS–CAROLIN AUER (szerk.):

- Simulacrum America* 128  
(Gyuris Norbert)

BÓKAY ANTAL

## Bevezetés a megújuló Filológiai Közlönyhöz

Amikor a *Filológiai Közlöny* gondozását az MTA Irodalomtudományi Bizottsága új szerkesztőségre bízta, többször felmerült: érdemes lenne megváltoztatni a folyóirat címét, hogy pontosabban utaljon arra a szerepre, amit a közelmúltban ténylegesen betöltött, s amit ma céljául tűzhet ki. Kétségtelen, hogy se a „filológia”, se a „közlöny” szó nem utal semmiféle radikális szándékra, új, posztmodern intencióra, hanem az irodalomtudomány legrégebbi tradícióját és annak „akadémikus” közvetítését sugallja. Az is kétségtelen, hogy a *Filológiai Közlöny* sohasem volt olyan – a kifejezés szűkebb értelmében vett – filológiai szaklap, mint például nagy hírű elődje, az 1876-tól megjelenő *Egyetemes Philológiai Közlöny*. Egy, a filológia mai szerepéről szóló konferencián Jonathan Culler jegyezte meg, hogy a filológia talán nem több és nem kevesebb, mint az irodalommal és nyelvvel való foglalkozás maga, az a „P” betű, amely a Library of Congress rendszerében az irodalommal kapcsolatos íráskategóriát jelenti „A nyelv általában”-tól kezdve az „Angol nyelvű irodalom” kategóriájáig.<sup>1</sup> A filológia ilyen értelmű fogalma viszont túlságosan is általános keret azon törekvéseinknek, amelyek e folyóiratot jellemezhetik.

Végül is két oka volt annak, hogy a név megújításától eltekintettünk. Az egyik a folyóirat kétségtelenül jelentős múltja, korábbi szerepe volt. Tudjuk, a *Filológiai Közlöny* közel ötven évvel ezelőtt, 1955-ben, Kardos Tibor szerkesztésével indult el, egy olyan időszakban, amikor legalább részlegesen lehetővé vált a külföldi irodalmak, irodalomtudományi eszmék magyarországi terjesztése (jellemző, hogy a *Nagyvilág* is ekkor, 1956-ban kezdett). Az 1955-ös *Filológiai Közlöny* kiadója a „Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Főbizottsága”, szerkesztői között olyanokat találunk, akik maradandó hatással voltak a világ irodalmának, irodalmi gondolkodásának magyarországi közvetítésére (Gyergyai Albert, Hadrovics László, Kardos Tibor, Lutter Tibor, Tamás Lajos, Turóczi-Trostler József). Kardos Tibor és Turóczi-Trostler programadó bevezetőjében<sup>2</sup> – a politikai környezet kényszeréből következő korlátok ellenére – fontos elvek olvashatók, mint például az

---

<sup>1</sup> Jonathan CULLER: „Anti-foundational Philology”. In Uő: *Comparative Literature Studies*, vol. 27, no. 1, 1990. 49.

<sup>2</sup> KARDOS TIBOR–TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF: *A modern filológia feladatai Magyarországon*. Filológiai Közlöny, I. évf. 1. szám, 1–8.

összehasonlító irodalomtudomány hangsúlyozása, a világirodalommal mint jelenséggel való foglalkozás, és – meglepő módon – az irodalomelméleti kérdések fontosságának felismerése.

A másik, talán fontosabb, és programadó értelemmel is bíró érv az volt, hogy egy annyira hagyományos szónak, amilyen a „filológia”, mintha újra különös csengése lenne egy olyan irodalomtudományi korszak után, amikor a formalizmusok radikális programjaiban a grammatika – ma már tudjuk, nagyszerű, de végső célját tekintve sikertelen – kísérletet tett arra, hogy az elavultnak ítélt filológia helyét, szerepét betöltse. Könnyen úgy tűnhet persze, hogy a formalizmusok egy olyan irodalmi komponensnek, a nyelvnek adtak középponti szerepet, amely a filológiában is igen jelentős. A két megközelítés azonban radikálisan eltér, sőt, ellentétes egymással. Kétségtelen, hogy a „filológia” szó maga a „logosz”, a Szó, a Betű, az Ige szeretetét, közelségét állító stúdiumot jelöli. Ősformája a „klasszika filológia”, az ókor írásos emlékeit tárta fel, az antik ember és közösség önreprezentációját próbálta rekonstruálni, azaz nem annyira irodalommal, mint egy bizonyos kultúrával, kulturális eszmeiséggel foglalkozott. Folyóiratunk címe nem ezzel, hanem episztemológiai szempontból alapvetően más, újkori változatával, az ún. „modern filológiával” jelzett kapcsolatot. August Boeckh közismert definíciója a filológia sajátos episztemológiai pozíciójáról, hogy az „az ismert újra-megismerése” (a „Widererkenntnis des Erkannten”), vagyis egy bizonyos fajta emberikulturális öntudat jobbra nyelvi jellegű, már eleve birtokolt, sőt intézményesen őrzött emlékeinek megragadását tűzi ki célul.

A modern filológia centrumában azok a tartalmak álltak, amelyek a közösség-nemzeti öntudatot és az azt formáló intézményesített folyamatokat vezérelték. E tartalmak fontos, de másodlagos jellemzőjeként értelmezték azt, hogy döntően nyelvben jelentek meg, történetileg sajátos megformálási móddal rendelkeztek, amely, pontosan a szerző és olvasó között feszülő történelmi különbség miatt, elhomályosult. A *sensus litteraris* emberének ezt a homályosságot, átláthatatlanságot kellett feloldania, lehetővé téve ezzel a tartalmak akadálytalan elérését, használatát a *Bildung* személyes és intézményes folyamataiban. A modern irodalomtudomány, a formalizmus radikálisan új episztemológiát vezetett be, olyat, amelynek középpontjában nem az ismertnek adott közegben való újraírása állt, hanem valami ismeretlen, a közvetlen kulturális-nevelő tevékenységtől idegen, történeti pozíciótól független, absztrakt forma és folyamat. A formalizmus számára a nyelv, az irodalmi nyelv nem „feloldható”, nem lehet átláthatóvá tenni, mert maga a nyelv a döntő, a lényegéhez tartozó átláthatatlanság hordozza magát az irodalmiságot. A formalizmus ezért hatásosan érvénytelenítette a filológiai irodalomtudományok tartalmi orientációját, történetiségét, megkérdőjelezte a szerzői intenció jelentőségét és a mű kapcsolódását a *Bildung* feladataihoz.

Ebből a szempontból folyóiratunk szellemi koncepciója akár filológia-ellenesnek is mondható, hiszen semmiképp sem szeretnénk a formalizmus elé visszakanyarodni, mert a formalizmusok ma már jól látszó ellentmondásai ellenére sem feledhetjük azt, amit általuk tanultunk meg érzékelni, nem tagadhatjuk meg a kód autonóm hatalmát, a nyelv titkos formáinak kultúraalakító és -megalapozó

energiáját. Ugyanakkor pontosan a formalizmusok be nem teljesült ígéretei, elháríthatatlanul érzékelhető reduktivitása miatt történik az a „visszafordulás a filológiához”, amit Paul de Man alább olvasható programadó cikke jelez. A posztformalista filológia talán visszavezeti a formalizmus letisztított és nagyon fontos absztrakcióit az irodalommal való, grammatikát megbontó, *gyakorlati találkozásokig*, s eljuttatja ahhoz a felismeréshez, hogy az irodalmiság struktúráit bonyolult, nyelvi és nem nyelvi erők, hatalmi viszonyok, dinamikák vezérlik, melyek persze egyáltalán nem „ismert”, sőt már nem is egyszerűen „ismeretlen”, hanem egyenesen eltitkolt, „elfojtott” rétegei az irodalmi folyamatnak. Talán pontosan ez lehet a mai filológia célja: úgy *olvasni*, hogy magyarázatot, önismeretet leljünk a formák zavaró rendetlenségére, ellentmondásaira, rátaláljunk az irodalmat vagy általában a szubjektívról való beszédet meghatározó hatalom és vágy formai és tartalmi összetevőire.

Érdemes idézni az egyik legellentmondásosabb filológust, Friedrich Nietzschét, aki a következőképpen határozta meg a filológia feladatát: „A filológusnak, ha be akarja bizonyítani ártatlanságát, három dolgot kell megértenie: az ókort, a jelent és önmagát: vétkes akkor, ha vagy az ókort, vagy a jelent, vagy önmagát nem érti.”<sup>3</sup> Nietzsche három egyenrangú elemet sorol fel, a múlt, a jelen és a self megismerését, azaz egyrészt valamit, ami tőlünk távoli, mégis bennünk lakik, valamit, ami körülvesz minket, mégis nehezen érzékelhető, és valamit, ami egyszerre van a legközelebb és legtávolabb. A három eredő: a történelmi, a földrajzi és a pszichológiai, melyek természetesen a nyelv („mint filológus és a szavak embere” mondja Nietzsche önmagáról<sup>4</sup>), a megértés aktusának átalakító, látszatot teremtő, megtévesztő közege keresztül kapnak létezést és hatalmat. Valószínű, hogy egy mai, posztmodern filológia innen beszél, a közeg, a köztesség vágya és hatalma, az olvasás performatív aktusa felől. Az ilyenfajta mai filológia azonban szembesül azzal a konfliktussal, amely a kultúrában, önismeretben használt különböző nyelvek, beszédmódok összeütközéséből fakad, illetve annak a feladatnak a következménye, hogy a mai irodalmár nem csak, sőt, talán nem is elsősorban a művekkel, azok tartalmával vagy formájával való szembesülés kidolgozója, hanem azoknak az eljárásoknak a feltárására törekszik, amelyek e tartalmakat és formákat létrehozták. A mai értelemben vett filológia ennek az etikai-performatív természetű meta-összefüggésnek, az ismert és az ismeretlen stratégiai, hatalmi előzményének a felderítésére vállalkozik. Ma egyre világosabb, hogy az irodalom mögött nem egyszerűen a nyelv struktúráinak rendje, hanem a formákon túl, azokon keresztül, a nyelv diszkurzivitásának hatalma működik. Ez a diszkurzív hatalom egyszerre gyakorlati, azaz aktusokból, egyáltalán nem ártatlan és nem semleges megértési eseményekből (eseményekben) formálódik, és elméleti, azaz sokszor az irodalmon túlfutó elvek rejtett, de következetes alkalmazásával épül fel, illetve bomlaszt, bomlik le.

<sup>3</sup> Friedrich NIETZSCHE: „Mi, filológusok”. In: NIETZSCHE: *Ifjúkori görög tárgyú írások*, Budapest, Európa, 2000. 163.

<sup>4</sup> Friedrich NIETZSCHE: *A tragédia születése*. Budapest, Európa, 1986. 16.

Ez a struktúrát igénylő és struktúrát megbontó köztesség természetesen nagyon sok alakban jelenik meg, s a jelenkori irodalomtudományi irányzatok voltaképpen e köztesség lehetséges eltérő artikulációiként tarthatók számon. Az egyik leghagyományosabb és legkorábban, már a romantika előtt érzékelt belső konfliktus a nemzeti nyelv irodalma és a világirodalom, az egyéb nyelvek irodalma között feszül. Nyilvánvaló, hogy minden irodalom nyelvi, de az is egyértelmű, hogy minden nyelv *valamilyen* nyelv; az emberek sohasem csak nyelvet, hanem egy meghatározott nyelvet használnak. A modern filológia megszületésének időszakában, mely a nyelvtörténet létrejöttének időszaka is, világossá vált, hogy a nemzeti-nyelvi identitás meghatározó jelentőségű a szubjektív diszkurzusok működésében. A *Filológiai Közlöny* egyik legfontosabb és feltétlenül folytatandó régi tradíciója a más nyelvű irodalmak közvetítése. A formalizmus előtti modern filológia ezt más irodalmak kultúráképző tartalmainak megismertetésével érte el, mintegy kibővítve ezzel a saját irodalmat és kultúrát. A formalizmus elsöpörte a kulturális különbség jelentőségét, s általában az irodalmiság univerzális nyelvéről és annak adott megvalósulásairól beszélt. A modern után a „filológiához való visszatérés” centrumában azok a formai és metapoétikai mechanizmusok állhatnak, amelyek ezt a kétségtelen és egyre inkább kivédhetetlen multikulturalitást vezérlik. A mai filológia lehetséges feladata nem annyira a más irodalmak tényeinek, mint inkább a más irodalmak beszédmód-háttérének a közvetítése. Megpróbálunk olyan szerzőket, témákat, irányzatokat bemutatni, amelyek nemcsak önmagukban, hanem egy világ- vagy irodalomszemlélet, egy sajátos episztémé megalkotása szempontjából is meghatározók voltak.

A nyelvi és kulturális különbségek mellett a jelenkori irodalomtudomány olyan más, dekonstruktív különbségeket is feltárt, amelyek a rejtett faji, nemi és kulturális különbségekből, identifikációkból származnak. Ezek a különbségek, vagy pontosabban: elkülönböződésre vezető ellentmondások az előbb említett metapoétikai – retorizált jellegű szociológiai, antropológiai, pszichológiai, politikai stb. – mechanizmusok képében aktivizálódnak és olvasódnak. A feminizmus, a posztkolonialitás, a kultúra materiális összetevőinek, erőinek újraíró hatalma, a nyelv dekonstrukcióban felfedezett retorikai-performatív rejtélyessége mind olyan szempont, amelynek látszólag nincs köze az egy évszázaddal ezelőtti filológiához, mégis mindegyik egy szövegközeli, gyakorlati olvasást, egyfajta nyelvi terápiát vezet be, olyat, amely nem a jelentések, a logosz zárt egységét, hanem annak „de-logizálódó”, megbontó háttérét fedezi fel. Az ilyen filológia számára az irodalmi mű nem struktúra, hanem aktivitás, az olvasás aktusa, mely a maga egyszerű elsődlegességében már tartalmazza mindazokat az építő és romboló erőket, amelyeket a megértés eseményekor az olvasó koherens összefüggésbe próbál rendezni.

Folyóiratunk szeretné ezeket a – valójában sokkal mélyebb és bonyolultabb – folyamatokat tanulmányokká, sokágú, a magyar irodalomtudományban hatásos műhelyszerű kapcsolattá alakítani. Olyan írásokat várunk, amelyek rendelkeznek elméleti iránnyal, ugyanakkor közel maradnak az irodalomhoz, a közvetlenül a művekhez kapcsolódó irodalmi folyamathoz. Ezt a célt szolgálja az, hogy számaink



nagyobb belső egysége tematikusan szerkesztett. A téma mindig lehetővé teszi, sőt kikényszeríti az adott kérdés elméleti átgondolását. Az irodalomtudomány legsikeresebb nemzetközi irodalomtudományi folyóiratainak (például a *New Literary History*-nak) a stratégiáját követjük, de kiegészítjük azzal, hogy bevezetőként mindig közlünk néhányat a téma nemzetközi szakirodalmának írásából.

\*

A modern filológia fenti elgondolása mellett a folyóirat tematikájának átalakítását az irodalomtudományi intézményi háttér radikális megváltozása is megkívánta. Az elmúlt, lassan másfél évtizedben az egyetemeken és főiskolákon jelentősen megnőtt az idegennyelv-szakos, és ebben az értelemben a modern filológiai képzésben részt vevő hallgatók és oktatók száma. Míg korábban az ilyen szakok hallgatóinak teljes létszáma hozzávetőlegesen azonos volt a magyar szakosokéval, most két-háromszorosa annak. Az irodalmi, irodalomtudományi tudás jelentős, mennyiségében mindenképpen nagyobb része ma az idegennyelvi irodalmi tanszékeken keresztül közvetítődik. Megtörtént az ennek megfelelő intézményi átszerveződés, elsősorban az angol és német területen önálló irodalmi tanszékek születtek, jelentős számú modern filológiai doktori program kezdte meg működését.

Megváltozott a modern filológia alapfunkciója is, a korábban domináns nyelvtanárképzés helyett most szakmai és tudománypolitikai szempontból is meghatározó lett a kulturális, multikulturális kommunikáció képességének kialakítása. A magyarországi humántudományi fejlődés a kényszerű bezártság helyett az elkerülhetetlen nyitottság kihívásával találta szembe magát. Az egyes nyelvek, elsősorban a világ szellemi közéletét meghatározó népek nyelvei kapcsán a fő feladat a közvetítés lett, az, hogy az új, hatékonyabb szempontok, szemléletmódok mielőbb alkalmazásra kerüljenek a magyar kultúra és irodalom jelenségeinek vizsgálatában. A kultúraismeret helyét a kultúrákövetítés feladata vette át. Az idegennyelvi tanszékeknek nálunk is legalább olyan fontos szerepet kellene játszaniuk a nemzetközi irodalomtudományi beszédmódok honosításában, mint az USA-ban, amelynek egyetemi francia tanszékei meghatározó jelentőségűek voltak Lacan és Derrida szellemi világának közvetítésében, német tanszékei a hermeneutika átadásában, szlavisztika tanszékei pedig Bahtyin és az orosz formalizmus amerikai meghonosításában. Az ilyen „honosítás” ott is és nálunk is szükségszerűen átírással, saját irodalomtudományi szempontok beépítésével kell hogy járjon. A *Filológiai Közlöny* meghatározó szerepének tekinti a közvetítés, az átültetés feladatát, irodalmi irányok, művek, alkotók olyan megismertetését, amely egyben koherens, saját kultúránkban is használatos elméletet közvetít.

A magyar kutatási és oktatási háttér átalakulása következtében e munkában fontos szerepet kapnak az egyetemi műhelyek, különösképpen a doktoriskolák. A folyóirat szerkesztésének irányítása (az *Irodalomtörténet*hez hasonlóan) bizonyos ideig egy-egy ilyen műhelyből történik, de a szerkesztésben való részvételre több központból kértünk fel kollégákat.

A *Filológiai Közlöny* illeszkedik a magyar irodalomtudományi folyóiratok közé; az *It*-vel és az *ItK*-val ellentétben az idegennyelvi irodalmakkal foglalkozik; a *Literatúrával* szemben nem döntően elméleti, tanulmányai, közlései valamely konkrét irodalmi folyamathoz, illetve egyes irodalmi művekhez kapcsolódnak; a *Helikontól* pedig abban tér el, hogy közöl ugyan külföldi szerzőket is, de dominánsan magyar kutatók írásait tartalmazza. A folyóirat a régebbi és a jelenkori külföldi irodalom olyan fő irányjaival, meghatározó jelenségeivel foglalkozik, amelyeknek jelentős elméleti háttere és hozadéka van, és amelyek magyarországi megjelenése, közvetítése fontos lehet a magyar irodalomtudomány, irodalmi köztudat alakulásában. Szeretnénk minimálisra csökkenteni, elkerülni az olyan szerzők, művek tárgyalását, amelyek a magyar irodalmi köztudatban nincsenek jelen, és saját közegükben sem annyira jelentősek, hogy magyarországi megjelentetésük fontos közvetítési feladat lehetne.

\*

A folyóirat tematikus felépítésű. Az egyes számok témájához kapcsolódva, bevezetőként, néhány kiemelkedő külföldi szerző írását közöljük, ezzel jelezve az adott téma nemzetközi pozícióját. A tematikus részben további 3-5 tanulmányt közlünk magyar szerzőktől. A tematikus számokat vagy a szerkesztőség, illetve annak valamely tagja gondozza, vagy egy, a témában járatos, külső vendégszerkesztőt kérünk fel.

A tematikusan szerkesztett főrész mellett második rovatunk a szabad témájú „Műhely”, amely magyar szerzők – többnyire rövidebb – írásait tartalmazza.

A számok harmadik része recenziókból és egyéb információs anyagokból áll. Évente közöljük a magyarországi modern filológia bibliográfiáját, illetve rendszeresen adunk áttekintést fórumairól, folyóiratairól, évkönyveiről, a legfontosabb nemzetközi eseményekről, publikációkról. Szeretnénk elindítani a folyóirat internetes változatát is, amely információkat, linkeket, sőt eredeti tanulmányokat is tartalmazna.

Jelen számunk a modern filológia hagyományával és mai jelentésével foglalkozik, a következő számot James Joyce munkásságának szenteljük. További tematikus terveink a következők:

- Gender és az irodalom
- Posztkolonialitás és a posztmodern
- Shakespeare újraírása
- Pszichoanalízis és irodalomolvasás a modern után
- Írás, olvasás a XVIII. században
- Kulturális emlékezet, kulturális amnézia
- Melankólia, gyász, halál
- Fabulatorikus cselekmény és cselekvésemléletek
- Popkultúra, populáris fikció
- A líra átalakulása
- Elmebetegség és irodalom

Test és irodalom  
Az irodalom tere  
Historiográfiai metafikció (az új történelmi regény)  
Emlékezet, archívum, irodalom  
Derrida és az irodalom  
A szó, a szöveg és a kultúra poétikája  
Elbeszélés és tropológia  
A próza tropológiája és poétikája

A témák és sorrendjük természetesen nem véglegesek, akkor válnak azzá, ha megfelelő színvonalú írásokat tudunk hozzájuk begyűjteni. Olvasóinktól is várunk témajavaslatokat, a meglévők pedig kombinálhatók, speciálisabbá vagy éppen általánosabbá alakíthatók.

PAUL DE MAN

## Visszatérés a filológiához

Bizonyára senkit nem lep meg az a megállapítás, mely szerint a kortárs irodalomelmélet megjelenésére vezethető vissza az irodalom tanítását taglaló viták áthatóan éles hangneme. Érthető, hogy új értelmezési megközelítések vagy módszerek megjelenésekor harapós kedvükben vannak azok, akiknek esetleg meg kell változtatniuk vagy újra kell gondolniuk jól bevált tanári elképzeléseiket, amelyek kiválóan működtek mindaddig, amíg a legújabb bajkeverők színre nem léptek. A kortárs elmélet, és különösen annak néhány aspektusa esetében azonban a polemizáló válasz gyökere mélyebben rejlik.

A viszontválaszt a kifinomult konzervativizmus mellett az erkölcsi felháborodás is táplálja. Jellemző rá a megzavart nyugalomból és a morális tudatból fakadó aggodalom, amely nem csupán az elmélet ellenzőinek sajátja, hanem, a legtöbb esetben, annak támogatóit is hatalmába keríti. Amikor utóbbiak nyugodtnak tűnnek, magabiztosságuk látszólag utópikus elképzeléseken alapszik. Az irodalom művelésének szilárd alapelvei kerülnek tűzvonalba, így nem csoda, ha az irodalomárok elszántan védekeznek.

Amióta az irodalom tanítása autonóm akadémiai területté vált (miközben gyakran történik utalás arra, hogy az irodalomoktatás meglehetősen fiatal tudományág, melynek története a 19. század végén kezdődik), az irodalomtudomány teljes értékű humán és történeti diszciplína lett, mely összefonódik a filológia és a retorika leíró tudományával, ugyanakkor meg is különbözteti magát tőlük. Az irodalom tanításának ambíciói azonban magasabbra törnek a pusztá leírásnál. Az irodalomtudomány önálló nemzeti és összehasonlító történettel rendelkezik, és – mivel specifikus szövegek meglehetősen stabil kánonjával foglalkozik – modellként szolgálhatna olyan más, történeti tudományágak számára, melyek témája kevésbé tisztán körülhatárolható. Ezenkívül feladata a szövegek jelentésének meghatározása, amely hermeneutikai funkciója rokonsági viszonyt alakít ki a teológiával.

Az irodalomtudomány az emberi tapasztalat széles spektrumának és tárgyának letéteményese, így betekintést nyer az erkölcsfilozófia kérdéskörébe, az érték és a normatív ítéletalkotás kérdéseibe. Az irodalom tanításában a nyelvtudomány részét alkotó gyakorlati és leíró aspektusok ötvöződnek történeti, teológiai és etikai funkciókkal. Az irodalom oktatója méltán érezheti magát elégedettnek: tudományos háttere a nyelvészeti és történeti tudás szigorú tényeire támaszkodik, míg erkölcsi, politikai és (tágabb értelemben vett) vallási tudatát megbékíti az a tény, hogy ismereteit a világ, a társadalom és a tudat megértésének szolgálatába

állítja. Az irodalom didaktikája méltán számít arra, hogy mintaként szolgáljon az interdiszciplináris humán tudományok számára. Ez a bizakodás nem összeegyeztethetetlen az irodalomelmélettel és az irodalomkritikával: az elmélet bizonyos részei tökéletesen megfelelnek ezeknek az elvárásoknak, különösen azok, amelyek folytatják az esztétikai vizsgálódás azon tradícióját, amely angol tudományterületen egészen Coleridge-ig vezethető vissza. Hasonló a helyzet olyan változatos esetekben is, amelyeket I. A. Richards, Lionel Trilling, R. P. Blackmur és Northrop Frye neve fémjelez.

Ugyanez azonban nem mondható el fenntartások nélkül William Empsonról és Kenneth Burke-ről vagy néhány kortárs, jól meghatározhatóan francia kritikusról és filozófusról, akik munkájuk során a strukturális nyelvészet területén végzett kutatásokat veszik figyelembe, és ezzel kiváltják klasszikusan humán gondolkodású kollégáik haragját. Ennek köszönhető, hogy a Harvard Egyetem végzősöknek szánt kiadványában, a Harvard Magazine 1982. szeptember-októberi számában az angol irodalom professzora, Walter Jackson Bate, aki számos kiváló könyvet írt Keatsről, Samuel Johnsonról, és a romantika szellemi történetéről, bejelentette az irodalomtudomány csődjét. A professzor állítása szerint az irodalomtudomány fokozott professzionalizmusa és specializálódása kudarcot vallott, amikor megkísérelte feléleszteni a bölcsészettudományt egy olyan korszakban, ahol „történetének legkomolyabb válságát élte meg – önpusztító pályára tévedt, amelyet düh, félelem és rövidlátó védekezés kombinációja jellemez”. Bate történeti áttekintése az irodalom oktatásának fokozatos széthullását követi nyomon, és a hanyatlás elsődleges okát az irodalomelmélet növekvő szerepében látja. Az irodalomtudomány a posztstrukturális korában éri el végső, katasztrofális tetőpontját, amikor az angol és a francia tanszékek járványszerűen terjesztik „az irodalom, az emberi kommunikáció és az élet nihilista felfogását”.

A nyíltan megnevezett bűnbak Jacques Derrida, aki Bate szerint egy „semmirekellő párizsi kobold” (ezek közül egyik sem igaz), „aki a valóban jelentős filozófusoktól csak meghaladott pesszimizmust kölcsönöz” (például Nietzsche). Ez a megjegyzés felfedi, hogy Bate professzor, a gondos szakember és kiváló tanár, forrásait ez alkalommal kizárólag a Newsweekből meríti.

Az irodalom tanításának krízise, amelyre Bate figyelmeztet, valós veszély. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Bate diagnózisa vagy gyógy módjai megalapozottak lennének; már csak azért sem, mert az általa ajánlott terápia nem érvekre épülő gondolatmenet, hanem az egyetemi adminisztratív vezetéshez intézett felhívás, mely szerint meg kell tagadni azon tanárok kinevezését, akik az irodalomelméletre koncentrálnak. Bate szerint ehhez nem is férhet kétség, így megvitatni sem kell. A jóakarató és jóérzésű emberek számára ezt a kérdést egyszer és mindenkorra eldöntötték, így ez az ügy nem kritikai vita, hanem hatályba léptetés dolga. Komoly veszélyben érezheti magát az, aki ennyire agresszív védekezésre kényszerül.

Az irodalom tanításának kritikai, sőt felforgató ereje számomra nem a filozófia iránti lojalitásban, hanem egy fokozottan specifikus tanári gyakorlatban gyökerezik. Az ötvenes években Reuben Brower, Bate harvardi kollégája, az „általános művelődés” tantárgycsoporton belül *Az irodalom értelmezése* címmel indított kurzust (ezt a Harvardon és a szakma nagy részében általánosan a HUM 6 kódszámmal

illetik), melyben az Angol és Komparatív Irodalom posztgraduális képzés számos hallgatója is részt vett mint tanársegéd. Senkitől sem áll távolabb a nagyhatalmú francia elmélet, mint Reuben Browertől. Brower Shakespeare- és Pope-kutató könyvei az érzékeny és hozzáértő kutatás modelljeként szolgálnak, és nem kifejezetten a kritikai terrorizmus kiáltványai. Sokkal jobban érdekelte a latin és görög irodalom, mint az irodalomelmélet. Eliot mellett Richardshoz és Leavishez állt a legközelebb, és mindkettejük munkájában méltányolta az etika jelentőségét.

Brower mindazonáltal hitte és hatásosan közvetítette azt a látszólag teljesen ártalmatlan és pragmatikus felfogást, amely Richards „gyakorlati kritikájában” gyökerezett. Amikor a hallgatók mások munkáiról írtak, nem mondhattak semmit, ami nem a vizsgált szövegből eredt. Nem állíthattak olyat, amit nem tudtak alátámasztani az adott szövegben szereplő sajátos nyelvhasználattal. Más szóval: az volt a feladatuk, hogy szorosan olvassák a szöveget, és ne helyezkedjenek bele azonnal az emberi tapasztalat vagy a történelem általános kontextusába. Egyszerűbben és szerényebben fogalmazva: a hallgatóknak abból a kezdeti, zavart állapotból kellett kiindulniuk, melyet a hangnem, a kifejezés mód és a képhasználat egyedi fordulatai eredményeznek azokban az olvasókban, akik elég figyelmesek ahhoz, hogy észrevegyék őket, és akik be merik vallani, ha nem értik azokat a készen kapott gondolatokat, amelyeket az irodalom tanítása során az egyetemes emberi tudás kifejezéssel illetünk.

Meglepő módon azonban ez az egyszerű szabály messzire vezető didaktikai következményekkel járt. Soha nem hallottam még olyan kurzusról, amely ennyire megváltoztatta volna a hallgatókat. Néhányuk soha nem értette meg, miért korlátozzák figyelmét a kezében lévő szövegre, és a hangsúly miatt a jelentés átadására esik, nem pedig a jelentésre magára. Mások azonban nagyon gyorsan ráéreztek erre, és véglegesen megváltoztak. A szemeszter végén beadott hallgatói dolgozatok alig hasonlítottak az év eleji munkákra. Azért, amit a hallgatók elvesszítettek az általánosításokkal, bőven kárpótolta őket a nagyobb precizitás és írásaik fokozottabb közelsége az eredeti írásmódhoz. A hallgatók számára nem vált könnyebbé az írás, ugyanis már nem engedhették meg maguknak, hogy bármit leírjanak, ami eszükbe jut, vagy parafrázáljanak bármilyen gondolatot, amellyel találkozhatnak. A szakmában szanaszét hevernek azok a könyvek, amelyeket Reuben Brower tanítványai nem írtak meg. A jó olvasók gyakran szerény írók, és az irodalomtudomány mostani állapotában ez csak hasznunkra válhat.

Volt tehát egy kurzus, amely tökéletesen mentes volt a felforgató szándéktól és az elméleti céloktól. Az elméleti és terminológiai apparátus minimális volt, eltekintve néhány alapvető, a metanyelvhez szükséges nyelvészeti kifejezéstől. Habár a nézőpont egészét befolyásolta a kurzus ideológiai és metodológiai alapfeltétele, mégis sikerült megtartani ezek implicit jellegét anélkül, hogy beleavatkoztak volna az értelmezés folyamatába. Reuben Brower olyan tisztán, olyan különös tehetséggel kezelte a dolgokat, ahogy annak a filozófiai vizsgálódás során történnie kell, ugyanakkor tökéletesen pragmatikusan járt el. Nyilvánvalóvá vált tehát, hogy az olvasat, megelőzve bármilyen elméletet, önmagában képes úgy átalakítani a kritikai diskurzust, hogy azt alapvetően felforgatónak lássák azok, akik úgy hiszik, az irodalom tanítása helyettesíti a teológia, az etika, a pszichológia



vagy a szellemtörténet oktatását. A szoros olvasás gyakran önmaga ellenében valósítja meg ezt, mert nem hagyja megválaszolatlanul azokat a nyelvi struktúrákat, amelyeket az irodalom tanítása, kimondva vagy kimondatlanul, véka alá rejt.

A nyelv filológiai vagy retorikai eszközeinek figyelembevétele nem azonos az esztétikai értékeléssel, habár az előbbi megközelíthetjük az utóbbi segítségével. A legösszetettebb problémát az irodalom hallgatói és oktatói számára annak felismerése okozza, hogy értékeléseiket az irodalom diskurzusának analitikus szigorúsága osztályozza, amely nem elsősorban vagy kizárólag esztétikai jellegű kritérium. Ennek ellenére az irodalom diskurzusa szétválasztja a bárányokat a farkasoktól, az irodalom fogyasztóit az irodalmat *oktatóktól*, az értékelő tereferét a valódi percepciótól.

Amit Reuben Brower személyesen tapasztalt az irodalomkurzusán, nem különbözött jelentősen attól a hatástól, amit az elmélet az irodalom tanítására gyakorolt az elmúlt tíz-tizenöt évben, habár az ösztönző erő talán radikálisabb és a terminológia minden bizonnyal ijesztőbb volt. A gyakorlatban azonban az elmélet felé fordulás visszatérést jelentett a filológiához, a nyelv struktúrájának tanulmányozásához, és megelőzte az általa létrehozott jelentést. Ez még a legellentmondásosabb francia teoretikusoknál is megfigyelhető. Foucault első jelentős könyve, *A szavak és a dolgok*, miként a címe is jelöli, a nyelv és a valóság referenciális viszonyrendszerét vizsgálja, de a kérdést nem a filozófiai spekuláció felől, hanem egy sokkal pragmatikusabb szemszögből közelíti meg, úgy, ahogy az a társadalomtudósok és a filológusok metodológiai újításaiban megjelenik. Ugyanakkor Derrida kiindulópontja, habár hagyományos értelemben jóval „filozofikusabbnak” tűnik, az intuíció és a tudás helyett a nyelv empirikus erejét emeli ki. A husserli és saussure-i nyelvészet nevében megfogalmazott fenomenológiai kritikáján ez jól megfigyelhető. Még Nietzsche esetében is, akire ezek az írók gyakran hivatkoznak, a hangsúly a filológus Nietzsche-re esik, nem pedig az egzisztencialista-nihilista Nietzsche-re.

Akkor hát mi végre a végítélet-hangulat és a közös ellenség elleni mozgósítás? Úgy tűnik, hogy a visszatérés a filológiához, történjék ez véletlenül vagy a fokozottan öntudatos filozófiai mutációk hatására, eltörli azokat a magától értetődőnek vett hipotéziseket, amelyeket az irodalom értelmezői eddig alkalmaztak. El kell ismernünk, hogy ennek eredményeként jóval bonyolultabb összehangolni az irodalmat egy megbízható, sőt példaértékű, kognitív, és az etikára kiterjesztett funkcióval. Egy olyan, visszatérő, filozófiai fejtörővel van tehát dolgunk, amelyet mindmáig nem sikerült megoldani. A kérdés legutóbbi változata, amely a mai napig meghatározza meggyőződésünket az irodalom céljait illetően, a 18. század második felére, az esztétika mint független tudományág megjelenésének korába vezet vissza. Az esztétika elméletében az irodalom (mint művészet), az episztemológia és az etika közötti kapcsolat jellege már legalább Kant óta nehézséget okoz. Azért juthatunk el oly könnyen az irodalomtól annak nyilvánvaló kiterjesztéseihez az önismeret, a vallás és a politika területén keresztül, mert az irodalmat egyfajta esztétikai funkcióként tanítjuk.

Eredete és fejlődése szerint az esztétika inkább a tudat- és a természetfilozófiák, mintsem a nyelvfilozófia tartományába sorolható. Az is csupán az esztétika elmé-

letének csodálatra méltó ambíciója marad továbbá, hogy egyetlen szintetizált véleményben egyesítse a megértést, a vágyat és a moralitást. Bate professzor a fent említett cikkben természetesnek veszi, hogy elegendő „Kanthoz fordulnunk”, ha a David Hume-éhoz hasonló, nyelvészeti eredetű szkepticizmust le akarjuk csendesíteni. Bate olyan általánosan elismert nézetet hangoztat, amelyet nagyrészt az irodalmárok, nem pedig a filozófusok fogadnak el.

Hogy *Az ítélőerő kritikája*, melyet meg kell különböztetnünk a Schillernél és műveiben olvasható leegyszerűsített verzióktól, igazolja-e ezt az állítást, kétségkívül alapos tanulmányozást igényel. A kortárs irodalomelmélet már nekilátott ennek a régen esedékes feladatnak.

Az irodalomelmélet nekünk szegezi azt az megkerülhetetlen kérdést, hogy az esztétikai értékek összeegyeztethetők-e azokkal a nyelvi struktúrákkal, amelyek kialakítják azokat az entitásokat, amelyekből az esztétikai értékek erednek. Az ehhez hasonló problémák soha nem hagyják nyugodni az írók és a filozófusok gondolatait. Akkor kerülnek előtérbe, amikor a retorikát – ellentmondásos módon – ugyanabban a pillanatban utasítják el, amikor használni és eddig soha nem látott módon finomítani kezdik, vagy amikor a retorika trópusaiból sugárzó jelentős esztétikai töltést egybeolvasztják a nyelvtan esztétikai semlegességével. Egyáltalán nem vehető megalapozottnak az a tény, hogy az esztétikai értékek és a nyelvi struktúrák összeférhetetlenek. Az azonban biztosnak vehető, hogy kompatibilitásukat – vagy annak hiányát – nyitott kérdésként kell kezelni, és bizonyosnak vehető az is, hogy az a mód, ahogyan az irodalom oktatása a 19. század végétől számított születésétől fogva a kérdést lezártak tekintti, nem kielégítő, még ha a legjobb szándék vezérli is. Továbbá szükséges lenne lefektetni azt is – hiszen ez még nem történt meg –, hogy az irodalom művelése ennek a kérdésnek az égisze alatt kell hogy folyjék.

Tisztán metodológiai szempontból ez különösebb nehézség nélkül elérhető. Az irodalomnak úgy kellene átalakulnia, hogy ne csupán történeti és humán tárgyként oktassák, hanem még azelőtt tekintsék retorikának és poétikának, mielőtt hermeneutikaként és irodalomtörténetként tanítanak. Egy ilyen lépés azonban látszólag kivitelezhetetlennek tűnik az intézményes ellenállás miatt. Először is, az angol tanszékeknek fel kellene bontaniuk kiterjedt szervezeti egységeiket, amely mindenre alkalmas azon kívül, hogy magát a tudományos területet tanulmányozza, és olyan, jóval kisebb, szakmailag specializált egységekre lenne szükséges tagozódniuk, melyeket Bate professzor elutasít. Ehhez az irodalomoktatás alapjainak módosítására is szükség van; a végső olvasatban mindig egyfajta vallásos hitre épülő kulturális tökély alapelveit fel kell váltani a kételkedés törvényével, amely kevésbé tudományos, azonban fokozott mértékben kritikai, a szó teljes filozófiai értelmében. Érthető, hogy egy ilyen irányú változásnak csekély a valószínűsége.

Ennek ellenére a kritikus szög kibújt a zsákból és többé nem hagyható figyelmen kívül; azok pedig, akik kibújnak az elmélet kíméletlen alkalmazásának vétsége alól, nem bízhatnak abban, hogy megnyugvást találnak. Ezt természetesen az irodalomelmélet kutatói sem engedhetik meg maguknak, de ők soha nem is tették.

Fordította: Gyuris Norbert

MICHAEL HOLQUIST

## A filológia felidézésének haszna

Az MLA szerkezeti felépítése több módon jellemezhető, ezek egyike szerint az MLA az 1960-as években alakult szakmai szervezet, amely két, különböző irodalmak és nyelvek oktatására és tanulmányozására szakosodott csoportot egyesít: az első csoport az angol szakmai bizottságokból áll, míg a második az idegen nyelvű bizottságok köre.<sup>1</sup> Mindkét csoport saját szervezeti struktúrával rendelkezik: az ADE 1962-ben, az ADFL 1969-ben alakult.<sup>2</sup> Mindkét szervezetnek van önálló elnöke, igazgatói bizottsága és kiadványa. Azért fontos az MLA – néha figyelmen kívül hagyott – szerkezetének felidézése, mert az MLA elismerésre méltó szervezeti sémájánál jobban jellemzi az angolt, valamint az idegen nyelvet oktatók közötti szakmai megosztottságot. Az egyetemeken jobbra az ADE tagjai közül kerülnek ki azok, akik a szövegekkel foglalkozó bölcsészet húzóerejét képezik, és nem csupán a kulturális, hanem a finansziális tőkéhez is könnyebben hozzájutnak: oktatói státusokhoz, bérekhez, posztgraduális ösztöndíjakhoz és fejlesztési pénzalapokhoz (vagyis pénzhez). Az ADFL-nek több tagja van, őket azonban a szakmájukra jellemző speciális problémák nyomasztják az egyetemeken. Néhányuk a nyelvi kurzusokra jelentkezők számának drasztikus csökkenését tapasztalja, miközben egyre nő az angol fordításban tanított irodalom szemináriumok száma. A spanyol nyelv robbanásszerű elterjedése nélkül nyomasztó statisztikai adatok jellemeznék azoknak a hallgatóknak a számát, akik nyelvórát vesznek fel. A korábbi független tanszékek fokozatosan beolvadnak a nagyobb és egyre homogénebb egységekbe, és olyan intézményesített, egyenlőtlen egyveleget alkotnak, mint a német–szláv–kínai tanszék vagy a multifunkcionális idegen nyelvi tanszékek.

Az ország idegen nyelvű tanszékeit érintő tipikus problémák visszavezethetők arra, ahogyan a tanszékek kényszerűen konfrontálódtak a kultúratudomány megjelenésével, amely olyan új tudományos paradigmát teremtett, mely a kultúratudomány változatos és folytonosan burjánzó megjelenési formáinak hegemoniája alatt túlságosan is ismerős a hallgatóság számára. Ez azt jelenti, hogy az ADE

---

<sup>1</sup> Modern Language Association of America (Amerikai Modern Nyelvi Társaság) – *a ford.*

<sup>2</sup> Association of Departments of English (Angol Tanszékek Társasága), Association of Departments of Foreign Languages (Idegennyelvi Tanszékek Társasága) – *a ford.*

tiszte alatt számos módon lehet a kultúratudomány új igényeit kielégíteni anélkül, hogy alábbhagyna az érdeklődés az angol tanszékek tradicionális akadémiai missziója iránt. Művei új olvasati stratégiáinak köszönhetően, mint például *A vihar* calibani nyelvhasználatának posztkoloniális értelmezése, Shakespeare népszerűbb, mint valaha. Arjun Appandurai és más társadalomkutatók panasza jogosnak tűnik, mely szerint „manapság egy antropológus az Egyesült Államokban azon csodálkozik leginkább, hogy az elmúlt évtizedben hogyan sajátította ki a kultúrát az irodalomtudomány”.<sup>3</sup>

A nyelvi tanszékeken más a helyzet, itt az idegen nyelvek oktatói inkább érezhetik magukat megostromolt bennszülötteknek, mint sikeres imperialistának, ugyanis szakterületüket megszállták az etnológia csapatai. Vagyis a kultúratudomány térhódítása az idegen nyelvi tanszékeken nem kevésbé jelentős, mint az angol tanszékeken, de ez az elmozdulás azzal a veszéllyel fenyegeti az akadémiai missziót, hogy az angolt oktatókra nagyobb szükség van. Miközben a német vagy a francia tanulmányokra jelentkező hallgatók száma nő, a német és a francia nyelv szerepe egyre csökken ezekben a programokban. A hallgatói létszámot megtarthatjuk, azonban azzal a veszéllyel kell számolnunk, hogy eközben fő feladatunktól szükségszerűen meg kell válnunk.

Az eddig említett dolgok egyike sem meglepő az idegen nyelvi tanszékek oktatói számára. Megismétlem a már ismerős témákat, hogy feltehessem azt a kérdést, amelyet a következőkben szeretnék megválaszolni: idegen nyelvek oktatóiként vajon mi a fő feladatunk? A krízishelyzetnek jobban megfelelő, meglehetősen aggasztó hangnemben a kérdést úgy is megfogalmazhatnánk, mi a célja a létezésünknek? A filológia felidézésének a haszna, úgy gondolom, nyilvánvalóvá lesz akkor, amikor ilyen kérdésekre próbálunk választ keresni.

Mivel maga a terminus mára homályossá vált (ha egyáltalán számolnak vele vagy nem pejoratív értelemben használják), tisztázni kell, hogy sok lehetséges jelentése közül mit értünk rajta a továbbiakban. A szót olyan specifikus értelemben fogom használni, amelyet a történelem egy adott pillanatában kapott. A hely Szászország, az év 1779. Egy Friedrich August Wolf nevű fiatalember zavarba hozta a Göttingeni Egyetem rektorjelöltjét, mert nem volt hajlandó a négy kar egyikére jelentkezni (filozófia, orvostudomány, jog és teológia), amelyek akkor a teljes egyetemi spektrumot alkották. Wolf az ókori görög kultúrát akarta tanulmányozni, így azt tanácsolták neki, hogy jelentkezzen a teológiai karra, ugyanis a görög az ott felkínált képzés része volt. Wolf azonban ragaszkodott ahhoz az elképzeléséhez, hogy a görögöt nem az Újtestamentum kedvéért szeretné tanulni; Wolf görögül akarta tanulmányozni Homéroszt.<sup>4</sup> Végül is mint *studiosus*

<sup>3</sup> Arjun APPANDURAI: *Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology*. In Richard FOX (szerk.): *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe, School of American Research, 1991. 195–196.

<sup>4</sup> Lásd GRAFTON. Anthony GRAFTON: „Bevezetés”. In Friedrich August WOLF: *Prolegomena to Homer*. (Ford. Anthony GRAFTON.) Princeton, Princeton UP, 1985. 3–36.

*philologiae* nyert felvételt, majd Halle oktatója lett, és újító szellemben megalapított egy klasszicista iskolát, amely később teljesen átertelve a ókori világról kialakított képet. Wolf 1795-ös *Prolegomena ad Homerum* című munkája például elsőként alapozta meg Homérosz modern értelmezését, mely szerint Homérosz életműve azoknak a szóban kialakított szövegeknek az összessége, amelyet dalnokok generációi hoztak létre.

Azért választottam ezt a jellegzetes történelmi pillanatot a filológia definiálásához (vagy legalábbis annak a jelentésnek a meghatározásához, amit a szó számomra jelöl), mert számos olyan vonást hordoz, melyek azokat a kortárs kísérleteket jellemzik, amelyek megkísérlik értelmezni az idegen nyelvek és irodalmak kutatását és tanítását. Wolf ragaszkodott ahhoz, hogy filológiát és ne teológiát tanuljon, ami párhuzamot mutat a huszadik századi amerikai egyetemeken tapasztalható zűrzavar és a tizennyolcadik századi német egyetemi viszonyok között. Wolf akadémuskodása ugyanis a Göttingeni Egyetem négy egyetemi fakultását és más oktatási intézmények kínálatának legitimitását vonta kétségbe, mivel ezek nem nyújtottak tág mozgásteret, és korlátozták az új generáció érdeklődési területét. Wolf sok olyan kurzust kívánt látogatni, melyet a teológiai kar valójában felajánlott 1779-ben, ezek azonban olyan intézményes struktúrába voltak zárva, amely Wolf szerint eltorzította a szemináriumok tartalmát. Továbbá a fennálló korlátozások lehetetlenné tették a hozzáférhető források átalakulását új tudományterületekbe. Az ókori latin és görög nyelvet csak akkor lehetett tanulmányozni, ha a Bibliát, nem pedig az ókori Görögország és Róma pogány kultúráját vizsgálták.

Wolf kitartott azon elképzelése mellett, hogy mint *studiosus philologiae* iratkozon be, amely egyik jele volt annak, hogy a német egyetemi intézményrendszer forradalmi változások előtt áll. Wolf lázadása után 27 évvel történt az, amit a status quo leghíresebb vitatásaként tartunk számon. 1798-ban megjelent Immanuel Kant *Conflict of the Faculties* című írása, amelyben Kant rámutat arra, hogy át kell szervezni Königsberg egyetemét azért, hogy a filozófiai fakultás elsődleges funkciója jobban érvényesülhessen. Ez a feladat pedig, mint Kant érveléséből megtudjuk, a folyamatos kritikát, és elsősorban más karok kritikáját jelenti.

Ennek a feladatnak a jogossága, pontosabban szükségessége, két alapvető tételel nyugszik, melyet Kant három kritikájában fektetett le: ahhoz, hogy az individuum a legtokéletesebb szabadságot elérje, a tiszta észt autonóm törekvései szolgálatába kell állítania úgy, hogy azt a világ az individuumra nehezedő követelményeiből szintetizálja. Kant ezeket az alapelvek alkalmazta, amikor az egyetemen reformot követelt. Érvelése szerint a königsbergi karok túl elfogultan és kritikai igény nélkül vizsgálták az empirikus világot. A teológia fakultás a Biblia már meglévő autoritását fogadta el, és professzionális papokat képezett; a jogi kar a fennálló törvények autoriter jellegét ismerte el, és jogászokat képezett; az orvosi kar az emberi testről felhalmozott tudás autoritását fogadta el, és orvosokat képezett.

Ebből a szerkezetből az következik, hogy amennyiben a felsőoktatás fakultásai olyan autoritás szolgálatában állnak, amely az oktatást megelőzően meghatározza

azokat, a karokat külső erők irányítják. A teológusok korlátozások nélkül nem elmélkedhetnek Isten létezéséről, a jogászok nem vizsgálhatják az igazság természetét, az orvosok pedig nem alakíthatnak ki olyan radikálisan újszerű gyógy-módokat, amelyek kétségbe vonják a gyógyítás mikéntjének fennálló dogmáját. Más szóval, a karok, heteronóm módon, kívülről meghatározottak.

A filológia fakultás, legalábbis Kant elképzelése szerint, ezektől a kötöttségektől mentes, a szó kanti értelmében *autonóm*. A bölcsészkar hasonlóságot mutatott azzal az etikus individuummal, aki azért szabad, mert a tiszta észen kívül más autoritást nem fogad el. Ezért a bölcsészkar nem képez olyan hallgatókat, akik bármiféle gyakorlati tevékenységet folytatnának. A bölcsészkar nem egy már meglévő tudásanyagot tanít. Tevékenysége a kritikára korlátozódik, és a tudás természetéről való folytonos elmélkedés forrásaként szolgál. Kant tudatában van annak, hogy az állam nem működhet jogászok és papok nélkül, és az embereknek szükségük van orvosokra. Kant nem a meglévő kari rendszert akarja lerombolni. Valószínű, hogy a gyakorlati tudományokat oktató fakultásokat üzletemberek (*Geschäftsleute*) népesítik be azok helyett, akik a bölcsességet keresik. Szükség van rájuk, hiszen az államnak nélkülözhetetlen szolgálatot nyújtanak a közjó megteremtésében.

Azonban ahhoz, hogy hatékonyan tudjanak működni, munkájukat mindig a tiszta ész kell hogy irányítsa. Ugyanakkor a karok természetéből adódik, hogy ha egy meglévő dogma autoritását kell elfogadniuk, nem képesek azt a kritikai erőt kifejezni, amit a tiszta ész megkíván. Az állam kiváló papokat, jogászokat és orvosokat szeretne képezni. „A kormány nem szemlélheti teljes közönnyel az oktatás igazságértékének hiányát, és így rájuk is vonatkozik a tiszta ész politikája (melynek legfőbb őrizője a filozófia fakultás).” Kant a jelenség ellentmondásaira hívja fel a figyelmet: „Az emberek (das Volk) jólétüket nem elsősorban a szabadságból, hanem természetes szükségleteik kielégítéseiből és a következő három dologból eredeztetik: halál utáni *boldogság*; a *tulajdon* birtoklása, melyet életük során a hatályos törvények védenek; végül pedig az elvárás, hogy magát az *életet* fizikai értelemben élvezhessék (más szóval egészségesen, és hosszú ideig élhessenek).” Így csupán a következő kérdésekre szeretnének választ kapni a teológusoktól, jogászoktól és orvosoktól: „Hogyan kaphatok jegyet a mennyországba az utolsó pillanatban, ha egész életemben gazember voltam? Ha megszegtem a törvényt, hogyan nyerhetem meg a pert? Még ha kedvem szerint rosszul bántam is a testemmel egész életemben, hogyan maradhatok egészséges, és hogyan élhetek hosszú életet?”<sup>5</sup> Úgy gondolván, hogy a karok oktatói választ adhatnak ezekre a kérdésekre, a Volk babonás tisztelettel övezi őket. Így hát nem csoda, ha olyan üzletembereket találhatunk az ehhez hasonló karok kutatói között, akik elhiszik, hogy ilyen csodákra képesek.

<sup>5</sup> Immanuel KANT: *The Conflict of the Faculties*. (Ford. és bev. Mary J. GREGOR.) Lincoln, University of Nebraska Press, 1979. 49.



Ebből ered a filozófia fakultás kritikai ereje utáni igény: „a másik három kar üzletemberei mindaddig csodatévők maradnak, amíg a filozófia fakultás nyilvánosan nem támadhatja őket, nem abból a célból, hogy elutasítsa tanaikat, hanem azért, hogy tagadja azt a csodatévő erőt, amellyel a nagyközönség babonásan felruházta tanaikat és a hozzájuk kapcsolódó rítusokat. [...]”<sup>6</sup> A magasabb fakultások és a bölcsészkar kritikájának állításai között így nem egyszerű nézeteltérés, hanem *szükségszerű* nézeteltérés van. A tiszta ész gyakorlásának fellelőként „a bölcsészkar sohasem köthet fegyverszünetet egy olyan veszély jelenlétében, amely azt az igazságot fenyegeti, melynek védelme a bölcsészkar legfőbb feladata [...]”<sup>7</sup>

Kant értekezése ismét divatossá vált, gyakran hivatkoznak rá azért, hogy autoritást biztosítsanak az egyetem napjainkban zajló reformját olyan nézőpontból megközelítő érvelések számára, mint amit Jacques Derrida, Richard Rorty, Bill Readings, Bruce Robbins és számos más, kevésbé ismert gondolkodó alakja jelöl ki. Kant *Conflict*-jének ilyen értelmű kisajátítása azonban nem sok figyelmet fordított a *Conflict* és a filológia olyan értelemben vett diszciplinájának összefüggéseire, amit Wolf az egyetemi fokozat megszerzése utáni években határozott meg. Ez a kapcsolat az, ami a *Conflict*-ot leginkább alkalmassá teszi arra, hogy megértjük az ADFL-en belüli konfliktusainkat.

Ennek érdekében nem szabad elfelejtenünk, hogy Wolf és Kant egyaránt olyan szellemi autoritásként működött az egyetemen, amely nem csupán Németországban, hanem a világon is – beleértve az Egyesült Államokat – forradalmasította az egyetemről alkotott elképzeléseket. Ez alatt természetesen a Berlini Egyetem 1810-es alapítását értem. Nem fogok hosszas fejtegetésekbe bocsátkozni a Berlini Egyetem azon nyilvánvaló jelentőségéről, amelyet mint a kutatómunkát folytató modern egyetem archetípusa alapozott meg. Elég talán azt megjegyezni, hogy gyakorlatilag a Berlini Egyetem volt a bölcsője mindannak, ami a mai akadémiai kultúrát meghatározza: a bakkaleurátus megszerzése utáni tanulmányok, posztgraduális szemináriumok, önálló kutatáson alapuló disszertáció, a felsőoktatásban résztvevők számára kötelező doktori cím megléte és számos más egyéb. A berlini modell sikeréből ered a *kutatás* és a *tudomány* kettősének központi szerepe az akadémiai életben, és ezek biztosítják azt a presztízszt, amely a modern egyetem intézményéhez kapcsolódik.

A berlini modell olyannyira eredményes, hogy a filológiának ebben az átütő sikerben játszott jelentős szerepét gyakran figyelmen kívül hagyják. Gyakorlatilag mindenki, aki az új egyetem 1810-es alapításában részt vett, Kant tanítványa volt. Ők vették át annak a szabad, etikus szubjektumnak a kanti modelljét, akinek a képzése az oktatás feladata. Más szóval, megkísérelték megoldani azt a paradoxont, amely az autonómia intézményesítési módszerének a sajátja. A filológia eszköztára akkor került előtérbe, amikor ezzel a nyilvánvaló ellentmondással kellett megbirkózni. Wilhelm von Humboldt volt az a miniszter, akit a király megbízott a

<sup>6</sup> KANT: *i. m.* 51.

<sup>7</sup> KANT: *i. m.* 55.

porosz oktatás reformjával. Humboldt nem csupán Kant csodálója volt, de szenvedélyesen tanult nyelveket is, és korai visszavonulása után minden erejét a filológia tanulmányozásának szentelte. Így hát nem meglepő, hogy Wolffal életre szóló barátságot kötött, a karácsonyokat együtt töltötték Humboldt birtokán, miközben Pindarost fordítottak és a görög nyelvtan, valamint történelem szépségét méltatták. Ugyanakkor Wolf volt az is, akit Humboldt Berlinbe hívott azért, hogy segédkezzen az új egyetem megtervezésében. Tehát a harmadik szellem, aki megformálja a Berlini Egyetemet, Humboldt, akiről később az intézményt elnevezték.

Megalakulásakor a Berlini Egyetem radikális kísérletnek számított, és ennek az anyagi feltételeit Humboldt teremtette meg. De ő volt az is, aki segített megformálni a valóság mögött rejtőző álmot. Johann Fichte, Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schelling és más, látnoki képességű, kiemelkedő személyiségek társaságában Humboldt a nyelv tanulását úgy értelmezte, mint a kanti paradoxon egyik lehetséges, az autonómiát intézményesítő módját. Miközben hatalmas különbségek vannak azok között a sémák között, amelyek az egyetem végső formáját kialakították, a változatok egyike sem vitatta a bölcsesség szeretete és a szó szeretete közötti szoros összefüggést. Kant hangsúlyozta a filozófia fontosságát a curriculumban, mert a filozófia olyan „tisztán autonóm pillanat, amikor a tudás önmagára reflektál”.<sup>8</sup> Mivel ezt az alapelvet később olyan hírességek fejlesztették tovább, mint Schleiermacher és Humboldt, „a filozófiai reflexió folyamata a tudást az absztrakt rendszer egyszerű koherenciája helyett organikus alapelv szerint tételezi. A filozófiai reflexió a tényeket nem pusztán az ellentmondás kizárása logikus alapelvének megfelelően rendezi el, hanem életet ad nekik. A filológia, a nyelv történeti tanulmányozása az a forma, amit ez az organikus alap magára ölt [...] a filológiai kutatás során, a történelem pedig újraíródik a racionális alapelveknek megfelelően azért, hogy felfedje egységességét.”<sup>9</sup>

A filológia a berlini tudományok felsőbbrendű királynőjének számított, azonban rövid életű volt. Azok az erők, melyek egy ilyen radikális reformkísérlet feltételeit létrehozták, túlságosan is gyorsan ásták alá a nyelv történeti kutatásának központi helyét a curriculumban. Ugyanis ha Kant, Wolf és Humboldt voltak az új egyetem születésének szellemi vezetői, negyedikként mindenképpen Napóleon (a folklorisztikus rossz szellem) társult hozzájuk. Napóleon a poroszok felett aratott 1806-os katonai győzelme, a jénai csatát követő politikai katasztrófa és az ebből eredő nemzeti szégyen még a legkonzervatívabb junkert is meggyőzte, hogy csak egy radikális reform – amely a nemzetet az egységes tudás zászlaja alatt egyesíti – mentheti meg a porosz államot attól, hogy eltűnjön a történelem súlyllesztőjében (mint ahogy végül is történt). Rövid időn belül a napóleoni forradalomtól való félelem, amely az új egyetemet 1810-ben létrehozta, egy belülről jövő porosz forradalom fenyegető rémeként jelent meg, amely elsorvasztotta az egyetemet

<sup>8</sup> Bill READINGS: *The University in Ruins*. Cambridge, Harvard UP, 1996. 66.

<sup>9</sup> READINGS: *i. m.* 66.

eredeti elképzeléseit. Humboldt 1811-re eltűnt a színről csakúgy, mint azoknak a nagyszerű reformereknek a többsége, akik annak a szabadságharcnak a szellemi vezetői voltak, amely 1815-ben elvezette a poroszokat Párizsba. Az 1819-es megszorító Karlsbadi Dekrétum világosan megmutatta, hogy az aggódó hercegek már megtapasztalták azt az autonómiát, amelyet később az egyetemeken tolerálni fognak. Az a politikai elnyomás, melyhez a kémia, majd a fizika és a biológia új vívmányai társultak, elhomályosította a filológia jelentőségét, így a filológia nem foglalhatta keretbe az egységes *Wissenschaft* álmának történeti megvalósulását. Átvették helyét a természettudományok víziói, melyek a kutatás és az új tudás olyan modelljeit hozták létre, amelyeket csak a közelmúltban vontak kétségbe.

Maguk a németek is úgy érvelnek, hogy a Berlini Egyetem megalapítása nem több, mint egy mítosz, amelyet *Mythos Humboldt* néven emlegetnek. Még a leginkább jóindulatú filológus is kényszerűen ismeri el, hogy az oktatás Kant–Wolf–Humboldt-féle víziója csupán a történelem kegyetlen fintora volt. Így hát miért szólítom segítségül a mai filológia korai formáját, amikor a gondolatmenetet indító kérdésre keresem a sokat már nem késlekedő választ: mi célból léteznek az ADFL tagjai?

A rendelkezésemre álló számos lehetséges filológiadefiníció közül elsősorban azért választom Wolf és Humboldt változatát, mert olyan múltbéli események övezik, melyek támpontot adhatnak a mai helyzet megértéséhez. Wolf és Humboldt látnoki képességekkel megáldott gondolkodók voltak, akik a filológiát nem csupán olyan mesterségnek tartották, amely a *Geschäftsleute* képzésének egyik formája, hanem kognitív és etikai feladatnak is tekintették azt. Elképzelésük szerint a filológia ugyanakkor olyan feladatot is jelent, amely folyamatos törődést igényel. A filológia mindig releváns, hiszen művelése egy soha véget nem érő kihívást jelez, amelyet soha nem lehet befejezettnek tekinteni, mivel végső célja a nyelv felidézése. A kanti bölcsészkar és a filológia között az a hasonlóság, hogy mindkettő kritikai eszközrendszert alkalmaz. A korábbi egyetemi teológus- és orvosképzés hiányossága az volt, hogy figyelmen kívül hagyta önnön belevetettségét abba az emberi szükségletbe, melyet a reprezentáció elkerülhetetlen igénye jellemez. Autoriter törekvéseik alapjául az a meggyőződés szolgált, amely szerint a jog és a teológia mesterségének nyelvi zsargonja különbözött a természetes nyelvhasználattól, mentes volt a zűrzavartól, az ellentmondástól és attól a kuszaságtól, amely az emberek és a világ közé ékelődő jelek jelenlétéből ered.

A filológia humboldti víziójában a nyelv központi szerepet játszik az egyetemen, mert az idegen nyelvek megismerése során a hallgatók a legtökéletesebb módon sajátítják el azt az alázatot, amely abból ered, hogy sohasem hagyhatjuk figyelmen kívül a bennünket meghatározó jelek uralmát. A világ másságával való megbirkózás szüksége, amit kiegészít az, hogy az alteritást más nyelveken tanulmányozzuk, Humboldt elképzelése szerint rendelkezett azzal a képességgel, hogy két olyan dologgal ajándékozza meg a hallgatókat, amit minden oktatásnak célul kellene kitűzni: más kultúrák alapos ismeretét és a saját kultúra kritikai szemléletét.

Ennek az álomnak az intézményesítését a tizenkilencedik században meghiúsították a torzsalkodó nacionalizmus zabolázatlan energiái és a tudomány módosult felfogása, amely a tudást az anyagi természet megismerésére redukálta. Úgy tűnik, idegen nyelvek oktatóiként az a feladatunk, hogy ne csupán a nyelv szükség-szerűen idegen jellegét tartsuk szem előtt (legyen szó akár az anyanyelvünkről), hanem a nyelv *kutatásának* wolfi és humboldti elképzelését is. Fel kell hagynunk a munkánkat jellemző bocsánatkérő hangnemmel. Ellen kell állnunk a marginalizációnak. Ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy az egyetem középpontját olyan kutatás sajátította ki, amely a kritika és a különbözőség köré szerveződik. A jelenleg divatos párbeszéd a globalizációról a tudás homogenizációjának maszkjaként funkcionál, egy olyan impulzust jelent, amely kísérteties hasonlóságot mutat azzal a történeti időszakkal, amikor a teológiai kereteken kívül semmit sem lehetett megvitatni. A nyelvek teljes specificitásának és különbségének a felidézése a leg-hatékonyabb módszere annak, hogy a hallgatók megismerjék azt a világot, amelyben tektonikus erők radikálisan új képződményeket alakítanak ki a politika, a gazdaság és a kultúra területén; ugyanakkor emlékeztetnünk kell a hallgatókat arra is, hogy még nem tettünk le arról az emberi történelemmel egyidős szándékról, hogy a világot jelekbe rendezzük. Amint az egyik legkiválóbb modern filológus megfogalmazza: „Csodálkozni afölött, hogy a huszadik században ’még’ lehetséges az, amit megértünk, ez *nem* filozofikus dolog.” „Das Staunen darüber, dass die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert *noch* möglich sind, ist kein philosophisches.”<sup>10</sup>

Fordította: Gyuris Norbert

---

<sup>10</sup> Walter BENJAMIN: „Über den Begriff der Geschichte”. In: Uő: *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977. 255. Magyarul: Walter Benjamin: A történelem fogalmáról. In Uő: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon 1980, 966.

Grigorij Oszipovics VINOKUR<sup>1</sup>

## Az olvasás kultúrája

### 1

A továbbiakban nem a beszéd külső formáira való speciális irányultsággal jellemezhető és a beszéd (a dikció, a helyes kiejtés stb.) valamiféle kánonjához kapcsolódó „hangosan olvasást” (a szónoklatot, a deklamációt stb.) fogom megvizsgálni. A sajátos szellemi aktusként felfogott olvasásról fogok beszélni, amely az elhangzó szöveg mint külső jel mögött rejtőző tartalom (értelem) elsajátítására irányul. Már a kezdet kezdetén igen gondosan ki kell emelnünk ezt a számunkra alapvető különbséget. Az olvasásról szólva nem magának a beszédnek valamilyen szervezett formáira gondolunk, hanem pusztán a beszéd értelmének elsajátítására ezeken a formákon keresztül. Ebből a szempontból tehát az olvasót nem a felolvasóval – a deklamálóval vagy a szónokkal – fogjuk összevetni, hanem, természetesen, a hallgatóval, aki az olvasóhoz hasonlóan az élőszóban elhangzó vagy nyomtatásban megjelenő szó értelmi megfejtésére irányítja tudatát. Azoknak a külső formáknak a különbsége (az egyik esetben grafikus, a másokban hangzó), amelyek keresztül az olvasó és a hallgató utat tör az értelemig, nem bír elvi jelentőséggel. Lényegét tekintve mindkét esetben hasonló, a beszéd értelmére irányuló szellemi aktussal van dolgunk. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy ennek a különbségnek is megvan a maga, ha nem is elvi jelentősége: attól függően, hogy milyen külső formákban jut el hozzánk a szó értelme, az értelem más és más lehet, sajátos, egyedi színezetet kaphat, bár a megértés aktusa elviekben ugyanaz marad.

---

<sup>1</sup> Grigorij Oszipovics VINOKUR (1896–1947) 1945-ben írta meg a filológia helyéről, szerepéről szóló tankönyvét. A moszkvai egyetemen ugyanebben az időben ő kezdte el elsőként tanítani a *Bevezetés a filológiába* tantárgyat. Munkája kéziratban maradt, csak 1981-ben jelent meg egy kis példányszámú gyűjteményben. Az itt olvasható cikk a tankönyvnél jóval korábban, 1925-ben született és jelent meg először. A 2000-ben Moszkvában kiadott *Введение в изучение филологических наук* (Bevezetés a filológia tudományába) című Vinokur-kötet szerkesztői az egyetemistáknak szánt filológiai tárgyú írások közé illesztették ezt a széles olvasóközönségnek szóló írást. (A fordító jegyzete.)

Valójában nem nehéz észrevenni, hogy a nyomtatott szöveg olvasása már abban is különbözik ennek a szövegnek a meghallgatásától, hogy az olvasó nem látja és ebből következően nem érzékeli közvetlenül az előadót mint élő, pszicho-fizikai lényt, a maga személyes, individuálisan rá jellemző ismertető jegyeivel és sajátosságaival. A szónok vagy általában a szerző személyiségének nyoma valamilyen módon mindig felfedezhető a szóban: ez a nyom az intonációban, a hangszínben és a hangminőségben, a szóbeli megnyilatkozást kísérő beszédgesztusokban nyilvánul meg. Másképpen fogalmazva, a szónak mindazokban a sajátosságaiban, amelyek a tudományban a beszéd kifejező (expresszív) funkcióinak szokás nevezni. A beszédnek ezek a kifejező sajátosságai a beszédtevékenység kiegészítőiként ugyanakkor képesek arra, hogy sajátos jelleget és tónust adjanak a szó objektív értelmének. Valamiféle szubjektív réteget képeznek a szó objektív tartalmában, amely változatlan marad, függetlenül attól, ki és hogyan ejtette ki azt a szót. Ez az objektív értelem a szót kiejtő egyén személyes tulajdonságaitól függően kap egyéni értelmezést a hangszínek és a beszélő egyedi jellegzetességeinek köszönhetően. Erről könnyen meggyőződhetünk a legegyszerűbb példák felidézésével. Így például különféleképpen viszonyulunk az „előre” szóhoz attól függően, hogy egy bátor ember ejtette-e ki, őszintén, vagy egy gyáva.<sup>2</sup> Az a sajátos árnyalat, amelyet a második esetben felfedezhetünk a szóban, az egész felszólítást más megvilágításba helyezheti. S a hallgató nagy nehézségek árán lehet csak képes figyelmen kívül hagyni a beszédnek ezeket a kifejező sajátosságait, különösen, ha többé-kevésbé képzett felolvasóval, szónokkal van dolga. Nagy erőfeszítést igényel a beszélő által az értelemhez adott szubjektív színezet ellenére felfogni a beszéd objektív értelmét. Hiszen a szónoki beszéd alapvető feladata például éppen az, hogy a szó kifejező eszközeinek leleményes felhasználásával maximális hatást gyakoroljon a közönségre, a dolgokat olyan módon adja el, ahogy azt egy szónoknak kell. A hallgató pedig legfeljebb a kulturális fejlődés igen magas fokán lehet képes arra, hogy elszakadjon ettől a személyes hangtól, az értelem szubjektív kiegészítésétől, ha egyáltalán képes erre. „Azt mesélték nekem egy híres olasz színészről – mondja Vossler –, hogy könnyekre tudta fakasztani a közönséget azzal, ahogyan egy lelkiismeret-furdalással küzdő, bűnét megbánó gyilkos intonációjával sorolta a számokat egytől százig. Senki sem figyelt a számokra, mindenki megrendülten együtt érzett a szerencsétlen bűnőssel. Az intonáció (der Akzent) páratlan jelentőséget adott az olasz számoknak.”<sup>3</sup> A szó expresszív sajátosságainak ugyanerre a hatására építi politikai számításait Don Carlos Victor Hugónál, amikor arra a felvetésre, hogy gyenge latintudása csökkentheti-e esélyeit az uralkodói székre, ezt válaszolja:

<sup>2</sup> Lásd erről a könyvem: G. O. VINOKUR: *Биография и культура* (Életrajz és kultúra). Moszkva, 1927. 79–82. (vagy az újabb kiadás: Moszkva, 1997. 81–84.)

<sup>3</sup> K. VOSSLER: *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*. Heidelberg, 1904, 67.



...Il importe peu, croyez – en le roi Charle,  
Quand la voix parle haut, quelle langue elle parle.<sup>4</sup>

Az olvasó azonban sokkal könnyebben megszabadulhat a szóra a beszélő személyisége révén ráakódott szubjektív értelemről. A nyomtatott szövegben természetesen megmaradnak a beszéd egyenes értelme fölött ennek a szubjektív felépítménynek a nyomai (a stílus jellegzetességei, a retorikai fogások, stb.), itt azonban ez a felépítmény mentes ettől a közvetlen és kényszerítő erőttől. Az olvasás során a személyiségnek ezek az élő, a szó mögött rejtőző vonásai háttérbe szorulnak, és nem is igazán közvetlenül érzékeljük őket, sokkal inkább találgatjuk csak, mik is lehetnek, ehhez a találgatáshoz pedig külön, speciális odafigyelésre van szükség. Így tehát arra a következtetésre juthatunk, hogy a beszéd objektív értelmének elsajátítására az olvasás sokkal reménytelibb és biztosabb utat kínál, mint a hallgatás. A szerző, amikor kinyomtatja a művét, jelentős mértékben elveszti a hatalmát az olvasó felett: ez a hatalom most már magára a műre száll át, a mű felel önmagáért. Ha a nyomtatott szövegben nincs értelem, akkor semmilyen behízsgáló hang, semmiféle meggyőző patetika nem bizonyítja be az olvasó számára, hogy ebben a műben van értelem. Ez az oka annak, hogy másként viszonyulunk ugyanahhoz az irodalmi tárgyhoz, ha a színpadról hallgatjuk, s másként, ha könyvben olvassuk. S ezért van az is, hogy az írónak irodalmilag sokkal gondosabban kell kidolgoznia a tárgyát, mint a szónoknak: utóbbinak könnyű a stílus hiányosságait a beszédfogásokkal áthidalni.

Ha pedig a költészetről beszélünk, a legkevésbé sincs igaza Sz. Viseszlavcevának, az *A verssor motorikus impulzusairól* című tanulmány szerzőjének, amikor azt állítja, hogy a deklamáló elmondás „a költői műalkotás átélésének legaktívabb és legteljesebb formája”. „Balmont egy ízben felolvasta a *Víz alatti virágok* című művét, és én teljesen el voltam tőle ragadtatva; elolvastam most ezt a *Víz alatti virágokat* a *Russzkaja miszlben*, és terjengősnek találtam.” – ismerte be Valerij Brjusov közvetlenül azután, hogy dicshimnuszokat zengett Balmont deklamálásáról. Más helyütt pedig ezt írja Balmontról: „Megjelent nyomtatásban Balmont *A feltámadott* című műve, amelyet így, nyomtatásban, sajnos terjengősnek találtam. Azt mondják, amikor Vergilius maga olvasta fel a verseit, a leggyöngébb helyeket mindenki csodálatosnak érezte. Balmont ugyanezzel a tehetséggel van megáldva, s én még csak a *Víz alatti növényekben* nem csalódtam.”<sup>5</sup>

Létezik még egy különbség a beszédértelem felfogásának eddig tárgyalt két módja között. Ezt a különbséget azonban könnyebb azután bemutatni, hogy lelemezük magát a beszédet mint specifikus kulturális aktust.

<sup>4</sup> „Hidd el Carlosnak ezt: mindegy, akármilyen nyelven / fölzendülhet a hang, csak büszkén megfeleljen.” Victor HUGO: *Hernani*. In Uő: *Válogatott drámái*. Budapest, 1962. (Ford. KARDOS László.) 165. (1. felvonás, 3. jelenet.)

<sup>5</sup> V. Ja. Brjusov levele P. P. Percovhoz. Moszkva, 1927. 15 és 22.

## 2

Az értelem felfogására irányuló olvasást (s ennek megfelelően a hallgatást is) mint kulturális aktust az jellemzi, hogy ez a *megértés* aktusa. Nincs most módunk arra, hogy kitérjünk azokra a finomabb filozófiai megfontolásokra, amelyek összefüggnek ezzel a fontos fogalommal, ugyanakkor azonban az is lehetetlen, hogy említés nélkül hagyjuk a megértés alapvető jellegzetességeit, mivel a megértés tárgya a szó. Ahhoz, hogy megválaszoljuk, milyen módon megy végbe a szó megértése, világosan tisztáznunk kell a szó helyzetét a beszédben. S azt kell igen határozottan megjegyeznünk, hogy a szónak a beszédben soha nincs pontos és különálló, egyszer és mindenkorra érvényes értelme: az a hangkomplexum, amelyet mi „különálló szónak” nevezünk, pusztán valamiféle metszete a különböző lehetséges értelmeknek, amelyekből a szükségest attól függően választjuk ki, milyen összefüggésben, milyen kontextusban használtatik ez a szó. Vegyük újra a legegyszerűbb példát – egy két jelentéssel rendelkező szót (homonimát). „A békét (мир) azután kötik meg (заключен), hogy az ellenség letette a fegyvert.” Önmagában a мир és a заключен szót is legalább kétféleképpen gondolhatjuk el: a мир szót mint a katonai tevékenység befejezését („béke”) és mint a földkerekséget („világ”), a заключен kifejezést pedig mint a megállapodás aláírásának aktusát („megköt”) és mint olyan aktust, amelynek eredményeképpen valami zárttá válik („bezár”). Ez a példa azt mutatja meg számunkra, hogy mindkét szó csak az őt elemként magában foglaló egésztől kapja meg a szükséges jelentését. Csak az egész frázis képes arra a maga konkrét teljességében, hogy eloszlassa az egyes komponensek értelme kapcsán támadt kétségeinket. Vannak jóval bonyolultabb esetek is, természetesen a lehető legegyszerűbb példát választottuk. Még ezen a legegyszerűbb példán keresztül is könnyen belátható azonban: az értelem megértéséhez elengedhetetlenül szükséges, hogy az olvasó (a hallgató) tudata a beszédet egészében, mint valamiféle egységes értelemmel áthatott jelenséget fogja át.

Nem kétséges azonban, hogy sokkal könnyebb az egészet a tudatunkban megtartani a szöveg olvasásakor, mintha ugyanezt a szöveget szóbeli előadásban hallgatnánk. A hallgató számára egyik szó a másik után tűnik el, s a szöveg felidézése már csak az emlékezet megerőltetése révén lehetséges. Az olvasónak azonban teljes mértékben lehetősége van arra, hogy az éppen elolvasotthoz visszatérve könnyedén felidézze a kontextust, a pedagógia elemi eljárását, a „már bejárt megismétlését” megalósítva. Az egész megértéséhez szükséges kontextus mindig az olvasó szeme előtt van. Az olvasó, ha az elolvasott szövegben nem sajátított el valamely részt, visszalapozhat tíz, húsz, vagy akár több oldalt is, és így helyreállíthatja a megszakadt kapcsolatot. A hallgatótól hatalmas gondolati erőfeszítést követel az összeköttetés effajta fenntartása az emlékezetben, s ez egy kissé kiterjesztetebb kontextus esetében egész egyszerűen lehetetlen is. Éppen ebből a sajátosságból kiindulva született meg az egyszer elmondott vagy meghallgatott szó lejegyzésének kívánalma: így jött létre az irodalom, a tudomány és a kultúra általában. Nekünk azonban csak azt kell itt hangsúlyoznunk, hogy a beszéd megértése tökéletesebben valósul meg az olvasás, mint a hallgatás során, mivel az

olvasó mindig rendelkezik azzal a kontextussal, amelyre a beszéd konkrét tartalmához szükség van.<sup>6</sup>

A megértés maga, ahogy az eddig elmondottakból is következik, nem a befogadás mechanikus folyamata, hanem valamiféle aktív viszonyt követel meg a szóval. „A költők nem a tükröknek és nem az állóvizeknek írnak” (Innokentyij Annjenszkij). A szavak nem úgy kerülnek be a tudatunkba, mint a cigaretták a dobozba; a tudatunknak is előzetesen fel kell készülni ahhoz, hogy megértjük a beszédet. Tudatunk folyamatosan kapcsolatot keres a különálló, mechanikusan befogadott külső jelek között, másképpen fogalmazva: valamilyen módon mindig kommentálja azt a beszédet, amit éppen befogadunk. Az effajta kommentálás és értelmezés legegyszerűbb példája *a már bejárt ismétlése*, amiről az előzőekben beszéltünk. A *мир заключен* kifejezést csak azután érthetjük meg, hogy elolvastuk: az „ellenség letette a fegyvert”, ugyanakkor pedig éppen ez a *мир заключен* szerkezet lesz az a pont, ahova a tudatunk visszatér, hogy tisztázzuk az „ellenség” szó pontos értelmét; így válik világossá, hogy a *враг* itt katonai ellenfelet és nem valami mást jelöl. A kommentálás tipikus esete valamilyen diplomáciai aktus, kereskedelmi megállapodás stb. helyes értelmezése. Köztudott, hogy egy diplomáciai megállapodás gyakorlati elfogadásához mindig szükség van előzetesen a megállapodásban fellelhető szavak értelméből következő lehetséges félreértések tisztázására. Pontosan ugyanilyen értelmezésre van szükség az olvasó részéről is: ehhez időnként át kell lépni az elolvasott könyv keretei közé szorított szöveg határait, és a szükséges kapcsolatok keresésekor más nyomtatott és kulturális forrásokhoz kell fordulni „felvilágosításért”. Tegyük fel, hogy az olvasó elolvasta az *Asszurbanipált*. Szerencsés eset, ha emlékszik, kit is neveztek ezen a néven. Ellenkező esetben az enciklopédiákhoz vagy más hasonló forrásokhoz kell fordulnia. Mindebben már nyilvánvalóan jelen van valamiféle kommentálás, értelmezés.

A megértés második jellemző jegye az, hogy a megértéssel nemcsak kommentáljuk, de bírálva értékeljük is a befogadott szót. Ha az olvasó azt olvassa: *Az 1848-as orosz forradalom*, kritikus következtetésre jut, mivel nem találja azt a szükséges kapcsolatot, amely érthetővé tenné számára a frázist. Azt gondolja, a frázis helytelen, hiba került bele. Azt kell mondani: *Az 1905-ös* vagy *Az 1917-es orosz forradalom*, vagy, ami még valószínűbb, nem az orosz, hanem a francia forradalomról van szó. A szöveghez való kritikus viszony tehát a második alapvető jellegzetessége annak a gondolati aktusnak, amelyet megértésnek nevezünk. Értelmezésből és az elolvasottak kritikájából áll tehát össze az olvasói tapasztalat.

<sup>6</sup> A holland filológus, H. J. Pos *Kritische Studien über philologische Methode* című érdekes könyvében (Heidelberg, 1923) rámutat (lásd 88.), hogy az írott szöveg, ha szóbelivé alakul, lényegi változásokon megy keresztül – elsősorban is elveszti az áttekinthetőségét (Übersichtlichkeit). A kontextus („Die Folge”), Pos szavaival szólva, „kétségtelenül jobban megmarad az olvasott, mint a hangzó szövegben”.

S mivel a kommentálás és a kritika lényegüket tekintve nem mechanikus folyamatok, öntudatlan aktusok, hanem a szóhoz való aktív viszonyt követelnek meg, vagyis (ha feltételelesen is, de) a művészet egyfajta birtoklását, így beszélhetünk az *olvasás kultúrájáról*. Ez a kultúra nyilvánvalóan megmutatkozik az olvasói tapasztalat tudatos és célszerű alkalmazásában, abban a törekvésben, hogy az elolvasottat a lehető legtökéletesebben megértsük. S itt merül fel azoknak a fogásoknak a kérdése, amelyeket az olvasó a minél tökéletesebb megértés megkönnyítése érdekében használ.

## 3

Mindenki számára nyilvánvaló, hogy többféleképpen lehet olvasni. A villamoson fél szemmel átfutjuk az újságot és aztán már feleslegesnek is érezzük, félredobjuk. A frissen megjelent szépirodalmat ebéd utáni pihenésképpen olvassuk, az érdeklődésünket felkeltő tudományos dolgozat tanulmányozásakor pedig elvonulunk a könyvtárba vagy a dolgozószobába. Attól függően, mit és milyen céllal olvasunk, különféle olvasói eljárásokat használunk az adott szöveg értelmezésére és kritikai magyarázatára. A könyv tartalma mindaddig nem határozza meg az olvasói eljárásokat, amíg nem dőlt el, milyen szempontból érdekel minket ez a tartalom, milyen célokkal próbáljuk meg elsajátítani. Természetesen az újságot is lehet nagyon figyelmesen olvasni, például ha számunkra ez az újság nem egyszerűen az újdonságok mindennapi közvetítője, hanem egy korszakra jellemző történeti dokumentum. Ugyanígy egy regényt is szigorú visszavonultságban, maximális odafigyeléssel fogunk olvasni, ha az a feladatunk, hogy részletes kritikát írjunk róla. Másképpen fogalmazva azt mondhatjuk, hogy az egyes olvasói eljárások végső soron nem pusztán a könyv objektív tartalmától függnek, de egyidejűleg az erre a tartalomra fordított figyelem mértékétől is, attól a figyelemtől, amely szükséges az olvasó által éppen megvalósított viszonyban a könyv megfelelő értelmezéséhez és kritikai elsajátításához.

A olvasás kultúrája ezeknek az eljárásoknak a tudatos és célirányos alkalmazását jelenti. Azt a problémát, hogy hogyan tudjuk a figyelmünket a tartalom egyes összetevői között helyesen és minél tökéletesebben megosztani, attól a céltől függően, amelyet az adott esetekben az olvasó követ.

Mit is jelentenek voltaképpen ezek az eljárások? Ismét csak mindenki számára ismert a figyelmes olvasónak az a szokása, hogy mindenféle jegyzeteket készít, megjegyzéseket tesz az elolvasottak kapcsán. Az olvasás folyamatában olyan megállapításokra vagy tényekre bukkanhat az olvasó, amelyeket például fontos lehet valamilyen vonatkozásban megjegyezni. Ennek érdekében megjelöli vagy aláhúzza az adott helyet a könyvben, kivonatot készít belőle, feljegyzi ezt az állítást egy noteszbe stb. Tegyük fel továbbá azt is, hogy valamilyen részletet érthetetlennek talált: átlapozva a könyvet, tudakozódva más kiadásokban vagy kompetens személyeknél, az olvasó helyreállította azt a kontextust, amelyre szüksége volt az érthetetlen szöveghely helyes elsajátításához. Ezt a fellelt kontextust igyekszik

rögzíteni, hogy más esetekben ne kelljen majd keresgélnie. Ezzel a céllal újra készít egy-egy jegyzetet a könyvoldal szélén, egy noteszben vagy egy külön füzetben, tehát valamilyen módon külső jelként rögzíti a kommentár általa megkeresett elemét. Ugyanígy rögzíti az olvasó a különböző széljegyzetekkel, notabénékkal, kérdőjelekkel, könyvjelzőkkel stb. a szöveg kritikai elsajátításának elemeit. Puskin például egyszerűen tintával aláhúzta a könyvben azokat a sorokat, amelyeket hibásnak vagy vitatottnak talált.<sup>7</sup> Magától értetődik, hogy nem ezek a jegyzetek és jelölések a lényegesek, hanem a megértés és az elsajátítás külső jelekből feltáruló aktusa. Vannak olvasók, akiknek annyira jó a memóriájuk, hogy nincs szükségük ezekre a külső jelekre, és ezt az értelmező és kritikai munkát a papíron való rögzítés nélkül is el tudják végezni. Csak azért beszéltem a figyelmes olvasásnak erről a szokásos eljárásáról, mert szemléletesen megmutatja a megértésnek nevezett aktus tartalmát. Mindenfajta könyv megértése egy kommentárgyűjtemény vagy recenzió, kibontott formában. A lapszélre írt megjegyzések az adott könyvről írt tanulmány csíráját jelentik. És magától értetődik, hogy csak azt az olvasót nevezhetjük kulturálnak, aki világosan számot tud adni az olvasottakról, vagyis képes helyesen értelmezni és kritikusan értékelni azt a szöveget, amely a megértésének tárgya volt.

## 4

Nézzük meg most közelebbről az olvasás bizonyos alapvető típusait, s ezeknek megfelelően az olvasói eljárások alapvető fajtáit. Képzeljünk el egy újságíró elengedhetetlen és szokásos hivatali elfoglaltsága, vagyis újságolvasás közben. Az újságíró számára az újság nemcsak az elsajátítás és a megértés tárgya, hanem forrás is, anyag szokásos munkájához. Az újságíró a tudósításokat, kommentárokat olvasva anyagot gyűjt saját cikke számára. Eppen ezért természetes, hogy az újságíróban az általa használt anyaghoz illő készségek alakultak ki. Az újságnyelv sajátosságait általánosságban ismerjük: az effajta, a gyors terjedést és elsajátítást megcélzó beszéd, ahol ez csak lehetséges, állandósult formulákhoz, a különböző szituációkra és körülményekre alkalmazható sablonokhoz fordul. Az újságíró ezeket a sablonokat könnyen és szabadon magáévá teszi, szakmai képességei birtokában már előre tudja, mit mondanak ezek a sablonok, nem kell rájuk figyelmet fordítania. Idővel a tapasztalt újságírónak elegendő csak gyorsan átnézni a cikket, a hírügynökségi jelentést, esetenként akár a fejlécet ahhoz, hogy hibátlanul és pontosan megítélje nemcsak az újságban leírt esemény tartalmát, nemcsak azt a nézőpontot, amelyből elmondták ezt a bizonyos eseményt, de még ennek az eseménynek más történésekkel való összefüggését is, az adott jelentésbe vagy megjegyzésbe foglalt politikai tendenciát stb. A kizárólag az újságírókra jellemző olvasásnak ezzel

<sup>7</sup> Lásd B. MODZALEVSKIJ: Библиотека А. С. Пушкина (A. Sz. Puskin könyvtára). Szent-pétervár, 1910. (vagy újabb kiadásban: Moszkva, 1988.)

a sajátos tapasztalatával, vagyis azzal, hogy az újságíró képes azonnal behatolni a sablonok mögött rejtőző reális viszonyokba, lehet magyarázni a hivatásos újságírónak azt a képességét, hogy el tudnak olvasni egy nap több tucat újságot.

De hogyan olvas újságot az egyszerű polgár, az átlagos olvasó? Neki, természetesen, nincs olyan tapasztalata, amelynek segítségével versenyezhetne az újságíróval az újságolvasás gyorsaságában. Kétségtelen azonban az is, hogy ideális esetben a hétköznapi olvasónak is úgy kell olvasnia, mint az újságírónak. Az utóbbi időben ezt segíti elő az újságok fejléceinek megtervezésében alkalmazott új rendszer, amelyben a sablonos formulákat speciális, a fejlécekben alkalmazott eljárásokkal újítják meg, ideértve a betűkkel folytatott játékot is.

Térjünk át most az olvasás más típusaira. Képzeljünk el egy tudóst, amint ismerkedik egy szakmájába vágó tudományos újdonsággal. Ha megfigyeljük, hogyan bánik egy tudós a frissen megkapott könyvvvel, az első percben kifejezetten különösnek találhatjuk olvasói eljárásait. Hiszen a tudós először kizárólag a könyv különféle külső jegyei felé fordul különösen gondosan: megnézi a címet, a kiadás helyét és évét, a különféle, a könyvben közölt mutatókat, a lábjegyzeteket, az előszót, s végül a tartalomjegyzéket. A szakértő, mielőtt leülne tanulmányozni a könyvet, minden oldalról „körbeszimatolja”, a lehető leggondosabb módon megnézi a külső képét, néhányszor végig is lapozza: ez természetesen azzal magyarázható, hogy a tudományos nyelvnek is megvannak a maga sablonjai és formulái, csak ezek kissé más természetűek, mint azok, amelyek az újságnyelvben vannak. Ezek a sablonok – a tartalomjegyzék, a mutató, a lábjegyzetek, a jellemző terminológia – a tudós számára, ha figyelmesen viszonyul hozzájuk, képesek már előzetesen, a könyv konkrét tartalmával való megismerkedés előtt feltárni, milyen mértékben érdemes odafigyelni erre a könyvre, mennyire tűnik hasznosnak. Más esetben már az adott dolgozatban érintett tárgyak felsorolása, vagy valamilyen bibliográfiai utalás megmutathatja a tudósnak a szerző nézőpontját, az elődökhöz való viszonyát stb. A tudós egyetlen címből meg tudja ítélni, el kell-e olvasnia ezt a könyvet, vagy elhalaszthatja a tanulmányozását akkorra, amikor valamilyen munkájához szüksége lesz rá. De tegyük fel, hogy a tudós végül is elhatározta, elolvassa ezt a könyvet, meggyőződött róla: érdemes rá odafigyelni, megéri komolyan tanulmányozni. Ebben az esetben az olvasás a kommentárok külső formáját veszi fel, igen szemléletesen, annak minden jegyét hordozva. Ha tudománnyal foglalkozunk, soha nem lehet egyetlen könyvet olvasni: mindig könyvek sokaságával van dolgunk. Egy új könyv minden egyes sorát ellenőrizni és korrigálni kell más kiadványok egész sora, saját jegyzetek vagy az emlékezet segítségével, s ez így megy a végtelenségig. Ha úgy olvasunk el egy könyvet, hogy állításait tudományos módon nem értelmezzük, következtetéseit nem ellenőrizzük kritikusan, akkor tudományos szempontból közelítve egyszerűen az időnket vesztegettük. S ha az újságíróhoz a hétköznapi olvasóban találtuk meg az analógiát, akkor a tudóshoz a tanulót tekinthetjük hasonló analógiának. Az olvasás elvei, az olvasással elérendő célok ugyanazok, de a tudós természetesen jelentősen nagyobb tapasztalattal, „erudícióval” rendelkezik, s így a tanulónál nagyobb esélye és reménye van rá, hogy megértse a könyvet.

S végül, fordítsunk figyelmet a művészi szövegek olvasására. Itt ismét más kép tárul elénk. Az utóbbi években az orosz szépirodalomról szóló szakirodalomban meghonosodott a Gersenzon által bevezetett „lassú olvasás” fogalma. Ez a fogalom valóban szerencsés, hiszen világosan rámutat arra, hogy a művészi tartalom közvetlen elsajátítása szempontjából a művészi forma megnehezített. A szokásos, hétköznapi beszédhez képest a költői nyelv másképp, újszerűen hangzik, megszegi a szokásos nyelvi normákat, és természetesen egészen speciális figyelemre van szükségünk ahhoz, hogy ezeket a szokatlan sajátosságokat elsajátítsuk, megismerkedjünk velük. Itt sajátos nevelésre és képességre van szükség, amellyel rendelkeznie kell például egy műkritikusnak, egy filológusnak, egy irodalomkritikusnak stb.: arra a képességre, hogy hosszasan elidőzzünk egy szónál, egészen addig, míg az értelme nem válik teljesen világossá a számunkra. Éppen ezért mondhatjuk, hogy a művészi szöveg olvasása az olvasás legfigyelmesebb változata. A megértéssel kapcsolatban ez még abban is kifejezésre jut, hogy itt a megértés és a kritika aktusa nem kerül kívülre, csak akkor, ha valamilyen speciális feladatot kell végrehajtani, például kritikát kell írni a szövegről. A költészet megértésének ezt a belső megvalósulását magának a költői szónak a sajátosságai magyarázzák: nem véletlenül keltenek olyan izgalmat a verseskötetekben a lapszélre írt kommentáló vagy kritikai megjegyzések, amelyek egy tankönyvben vagy egy tudományos munkában teljesen megszokottak. S végül a művészi szöveg vonatkozásban is helytálló marad korábbi analógiánk a szakember és az átlagos olvasó között: a költészet megértése ugyanúgy történik, ha egy kékszemű hölgy vagy ha egy kritikus olvassa a verseket. A különbség köztük a tapasztalat mértékében, a tudatosság fokában, az olvasói tudásban van. Lényegét tekintve itt kapja meg teljes mértékben az igazolását Ju. Ajhenbald ismert kijelentése: „Az olvasó maga a kritikus.”

## 5

Mindabból, amit eddig elmondtunk, egy dolog kétségtelenül következik: a kulturált olvasó a szó legtágabb értelmében vett képzett olvasót jelenti. Ha egy egyszerű polgár úgy akar olvasni újságot, mint egy újságíró, kutatómunkát, mint egy kutató, és költészetet mint egy kritikus, akkor olyan fokú jártasságra van szüksége ezeken a területeken, amellyel a szakember rendelkezik. Minél több ismerete van az olvasónak, annál könnyebben tudja kommentálni az elolvasottakat, minél kevesebbszer kell segítséget kérnie a lexikonoktól vagy kompetens személyektől, annál több anyaga lesz ahhoz, hogy kritikus módon sajátítsa el az előtte fekvő szöveget. Minél szélesebb az olvasó műveltsége, annál könnyebben választja el a könyvben a lényegest a mellékestől, a szükségest a feleslegestől, más szóval, annál pontosabban tudja meghatározni olvasásának célját. A széles műveltség bázisán születhet meg a kulturált olvasónak az a típusa, amelyből ideális esetben a tudós olvasó, vagyis a filológus létrejöhet. A filológia nem divatos napjainkban. Ez azzal magyarázható, hogy senki nem tudja pontosan, mi is az a filológia.

Pedig a filológus nem „betűfaló” és nem „sírásó”, hanem egyszerűen a legjobb olvasó: a legjobb kommentátor és kritikus, „a lassú olvasás tanára” (Nietzsche). A filológus alapvető kötelessége az, hogy tulajdonképpen mindent megértsen: nem kell közgazdásznak lennie, de meg kell értenie egy gazdasági kutatást; lehet, hogy nem ír verseket, de meg kell értenie a verseket. A gyakorlat és a szakmai specializáció miatt azonban nem gyakoriak azok az esetek, amikor a filológus azonnal birtokolja a kultúra valamennyi területének értelmezési technikáját, kivétel nélkül, sajátos megnyilatkozási formájukban. Elvben azonban a filológusnak meg kell értenie mindent, amit leírtak, kinyomtattak, elmondtak. Nem azért beszélek erről, mert úgy gondolom, hogy minden olvasónak filológussá kell válnia. Ez értelmetlen is lenne. De a filológiának hatalmas és kimeríthetetlen kulturális, nevelő jelentősége van. A filológiai tevékenység megtanít úgy olvasni, hogy semmilyen kétségünk ne maradjon az elolvasottak értelmét illetően. S éppen ez az olvasás kultúrája.

Fordította: Szilágyi Zsófia



FRIED ISTVÁN

Filológia, szövegmagyarázat, -értés és értelmezés

(Grandeur et décadance?)

A Föld mindennek anyja s síriboltja.  
Ha életet szül, később ki is oltja.  
S kik méhéből fakadtak, végtelen-sok  
magzatja az emlőjén egy tejet szop.  
Mindegyikének más-más célja van,  
különböző mind, egy se céltalan.  
(Shakespeare – Kosztolányi: *Rómeó és Júlia*)

Egyszerre tett jót, és okozott kárt a tudománynak a feltartóztathatatlan és igényt kielégítő szakosodás; az a folyamat, amelynek eredményeképpen alkalom nyílt minden apró rész(let) aprólékosan alapos vizsgálatára, és egyre kevésbé nyílt alkalom a tudomány nagy összefüggéseiben való szemléltetésére. A részletek önállósodtak, a szükségesnél talán valamivel több autonómiát harcoltak ki maguknak, nem kevés joggal hivatkozva az Egész áttekinthetőségének kockázatára, sőt: lehetetlenségére, az Egész-elvűség megkérdőjelezhető voltára, ugyanakkor a rész(let)ek egymáshoz fűződő (fűzhető) viszonyulásainak, a párhuzamoknak és szétartó irányoknak elemzése nem csekély mértékben tűnt el, miközben a részek további részekké hasadoztak; az atomizálódás kísértése a szellemtudományok képviselőit részint a tudni nem érdekes tudományok irányába ragadta, részint az önelégült analízisre csábította. A 19. század végi „vice”-lapok jellegzetes figurája lett Dr. Tömb Szilárd; a hozzá hasonlók „tudományos líra”-taglalásai az olvasóknak nem kevés derűs percet szereztek. Igaz, a szintetizálók nagyvonalúsága, széles ecsetvonásokkal fölfestett „tablói” az amatőrizmus, a rossz értelemben vett dilettantizmus és a mindent jobban tudás előtt nyitottak kaput.

A fenti láttelet azzal a szándékkal készült, hogy „allegorikus” formában, a vizs-zájáról láttatva fölvezetse annak a diszciplínának a történetét, amely az „irodalomtörténetből” kiindulva befutott az „irodalomtudományba”, nem egyszer azt a látszatot keltve, mintha az Értől az Óceánig vezetne sorsa. Az irodalomtörténet „bukása”-nak diagnosztizálása az Egyesült Államokban kezdődött, és közvetlen előzményeként az összehasonlító irodalomtudomány/történet válságának regisztrálása szolgált, azaz: a rész kudarcra állapította meg a válságjeleket soroló egykori strukturalista, az Egész ellehetetlenülését. Azt azonban kevésbé tudatosította, hogy az Egész-elvűség elérése mindvégig illúziója volt a hajdan teljes nemzeti és világirodalom-történetet megfogalmazó (megfogalmazni képes?) vállalkozásoknak, meg azt is, hogy a töredék „erős” műfajként való felfogása nem pusztán

önvédelmi törekvése a korai német romantikának, hanem a Gesamtkunstwerk igényével és lehetőségeinek korlátozottságával számoló magatartás romantikus költészetként való önmeghatározási kísérlete, hiszen a romantikus költészet még levésben lévő tulajdonképpeni tulajdonsága az, hogy örökké csak lesz, sosem bevégezhető (Friedrich Schegel szerint); mindettől nem függetlenül: a költészet republikánus beszéd, melynek saját törvényei vannak, saját célja van, ahol minden rész szabad polgár, akinek egybehangzó szavazata messze vezethet. A folyamatosan idézett Friedrich Schegel (mondásának tanulságán nem ártana manapság sem el-eltöprengeni) egy helyütt arra figyelmeztet, hogy a romantikus költészetet semmiféle elmélet nem képes kimeríteni, csupán egy divinatorikus kritika merészleheti ideáljának karakterizálását. Az irodalomtörténet bukásáról szóló értekezés korántsem apokaliptikus vízió, nem a mindenféle tudományok végének bejelentése, mindössze az irodalomtörténet egy terjedelmesebb szakaszának lezárulása, egyben annak a kezdettől fogva kétséges helyzetnek a leírása, amely a részekké lett hajdani Egész önmaga által tételezett nagyságának hanyatlásba torkolló periódusát jellemzi. Az egykor emancipálódott és a tudományok közé iktatódott irodalomtörténet kezdeti szakaszaiban ellenszegült a romantika megkövetelte folyamatszerűségnek, a történetírás meghonosította kronológia szerint igyekezett rekonstruálni, „ahogy valójában volt”. Ez az igyekezet egyenjogúsította az irodalomtörténetet a rokon és a társtudományokkal, megteremtve a fogalmak és szakkifejezések rendszerét, létrehozván azokat a „segédtudományokat”, amelyek további önállósulása a következő évtizedek nem teljesen egyértelmű fejleménye; az újabb részdiszciplínákká tagolódásra, a szinte önálló alrendszerekké történő szétválásra a 19. század második felében került sor. A történet azonban korántsem ennyire egyenes vonalú. Hiszen egyfelől a szövegmagyarázat, lett légyen szó az antikok értelmezéséről, az anyanyelvre, a vulgáris nyelvre fordítás vitatható eseteiről, tekintélyes múltat mondhatott a magáénak, nem is szólva a bibliamagyarázatról, amely szintén számottevő szerepet játszott a szöveghagyományozás/magyarázat problematizálódásának historikumában, másfelől – evvel összefüggésben – a hiteles szövegre törekvés, a „nemzeti” irodalmi múlt feltárásának nyelvi-szövegi vonatkozásai (a feltároló irodalmi-nyelvi emlékek tanulmányozásakor megfogalmazódó kétségek és vitapontok) szükségessé tették a szövegértéshez és szövegközléshez nélkülözhetetlen diszciplína önállósulását: a textológia kiválását a szorosabb értelemben vett irodalomtörténetből. Pontosabban szólva: olyan irodalomtörténészek színre lépését, akiknek legfőbb (olykor egyedüli) igyekezete a lehető legpontosabb, leghitelesebb szövegek alapján történő kiadások létrehozása, a kritikai kiadások módszertanának és gyakorlatának elfogadtatása. Másfelől a 19. század jó részének életrajzi, bibliográfiai, intézménytörténeti értékű tanulmányai szintén megbontották a viszonylag egységesnek mondott/képzelt/hitt irodalomtörténetet, s olyan szakemberek tevékenységében jelezték részdiszciplínává alakulásuk jelentőségét, akik már nem az irodalomtörténeti folyamat végigkísérésében, hanem egyes korszakok, szerzők, műfajok, jól (vagy kevésbé jól) körülhatárolt (rész)problémák minél alaposabb és hívebb (?) bemutatásában bizonyultak érdekeltnek. Ugyanakkor a szövegmagyarázat, amely

elsősorban a francia középiskolai irodalomoktatásban élt igen sokáig, olyan értelemben szövegközpontú, hogy a szövegben „benne lévő” elemek feltárásában látja legfontosabb feladatát, s megfeythetőnek hirdeti (a szerzői életrajzból eredeztethető információk „kinyerésével” párhuzamosan) a szerzői szándékot, amely a szövegben eszerint realizálódik. Az esztétikán kívüli és belüli elemek egyensúlyának megteremthetősége irányítja a szöveg-explikáció művelőit elhatárolódásra a pozitívizmus, majd a szellemtörténet és a pozitívizmus szövegre, irodalomra, „korszellemre” vonatkozó előfeltevéseitől. Ugyanakkor az a naivnak tűnő elképzelés is jellemző rá, amely a „filológiai” és „esztétikai” tények (?) és meghatározottságok, illetőleg elemzések összeegyeztethetőségének tézisének kísérli meg az analízis gyakorlatává tenni.

Filológiának és műértelmző gyakorlatnak vitává, kizárólagosságok küzdelmévé torzuló folyamatát talán nem érdemes végigkísérni, különféle elgondolások felidézése helyett mindössze egy 1924-es magyar megnyilatkozást szeretnék idézni,<sup>1</sup> mint amely egy látszólagos középutasság illúzióját próbálja meg elfogadtatni, kizárván esztétikán kívüli mozzanatokat és módszereket az irodalomértelmezés köréből, hogy aztán más, nem kevésbé esztétikán kívüli módszerek érvényesüléséért szálljon síkra. A megnyilatkozás már csak azért is tanulságos, mivel a pozitívista, sőt: faktualista filológia Magyarországon (is) őrizte pozícióit, ugyanakkor a szellemtörténeti metódus áttörése sem váratott magára. Csak mellékesen: igen jellemző Babits Mihály többfrontos küzdelme egyfelől egy Balassi-szövegkiadás, másfelől az Ady-értelmezés, harmadsorban pedig az általa szellemtörténetként aposztrofált (irodalom-történeti) metodológia ügyében. Zoltvány Irén (Ireneus) elnöki megnyitó beszéde a Magyar Irodalomtörténeti Társaság közgyűlésén 1924-ben jelzés értékű, hiszen egy korszerűsödésre törekvő konzervatívizmus szólal meg, amely az irodalom és az irodalomtörténet erkölcsi felfogásából, a helyesnek ítélt világnézeti tényezők hangsúlyos szerepéből mit sem enged,<sup>2</sup> jóllehet tájékozódásában elmozdul a Császár Elemér hirdette merevebben pozitívista állásponttól. Előbb a határozottnak tűnő elhatárolódás mondatát idézem:

„...az irodalomtörténet körében sem helyezkedhetünk a pozitívista világszemléletből eredő túlzó historizmus álláspontjára, mely egyoldalúan csak tények megállapítására s az irodalmi élet és az irodalmi jelenségek fejlődésének összefoglaló s megint csak tényszerű ismertetésére vonatkozik...”

<sup>1</sup> *Irodalomtörténet* 1924. 3–13. (Az idézet: 7.)

<sup>2</sup> Egy későbbi megnyilatkozásból idézek ennek igazolására: „Csak egy nagy különbség állapítható meg az ún. konzervatív és a Nyugatos, újabb irodalom közt: röviden szólva az, hogy az előbbi mindig nemzeti alapon maradt, s a költészetben is az egész emberiség örök eszményének volt ápolója, míg ellenben az utóbbi kirúgta lába alól a nemzeti talajt, s az egyetemes emberi eszmények tiszteletben tartása helyett a művészetnek minden korlát nélküli szabadsága, az ún. »l'art pour l'art« elvének örve alatt – elismerem, nem kivétel nélkül minden művelője ennek az új irodalomnak, s nem is mindig egész tudatosan és romboló célzással, de egészben véve mégis – aláásója lett a szellemi és erkölcsi örök érvényű értékeknek.” Zoltvány Irén: Elnöki megnyitó beszéd. *Irodalomtörténet* 1927. 1: 69–81. Itt: 70.

A további passzusokban az elhatárolódás kevésbe lesz határozott, inkább hiányérzetének ad kifejezést a társasági elnök, majd megjelöli, merrefelé kell(ene) tartania az irodalomtörténetnek. Ami eleddig az irodalomtörténész fő foglalatosságának tetszett, nem éppen helytelen, de „nem elegendő”; s ami eddig hiányzott, közelítés a szellemtörténethez, a nem pszichologizáló, de a pszichológiát legalább tudomásul vevő gondolkodás elfogadása. Azaz: Zoltvány Irén mintha súlyosabbnak értékelné a ténytiszteletet hirdető és a szöveg- meg a szerzői beállítódásra tekintettel lévő nézet között támadt feszültséget, amely a szinte kizárólag filológiai és a filológiának (eufemisztikusan szólva) csekélyebb jelentőséget tulajdonító gondolkodás szétválását, szinte összebékíthetetlenlenségét látszik véglegesíteni. Aligha minősíthető kompromisszumkétségnek Zoltvány Irén gesztusa, amellyel a „nem elegendő” és a *fősfűly* közötti mezőn inkább az utóbbi felé irányítana, mintegy jellemezve a magyar irodalomtörténet eddigi működési területét, felhívván a figyelmet a meghódítandó, birtokba veendő területre.

„Nem elegendő [...] az irodalomtörténetben az életrajzi adatok, a költői művek alapjául szolgáló élményi mozzanatok, továbbá a környezeti és korhatások, az irodalmi hagyomány, a költői motívumok s egyéb formai és tartalmi írói hatások kimutatására törekedni, hanem a fősfűlyt az abszolút becsű szépségeket tartalmazó műveknek s ezek alkotóinak, a remekíróknak, a nagy költői egyéniségeknek s ezek pszichéjének megértésére kell helyoznunk.”<sup>3</sup> (S csak zárójelben és nem gonoszszágból jegyzem meg, hogy Zoltvány Irén rendezte sajtó alá, látta el jegyzetekkel Czuczor Gergely műveit, igaz, elnöki beszéde előtt, még 1899-ben.)

A megértetést érzem mai szempontból kulcsszónak, amely egyfelől feltételezi, hogy nem az irodalomtörténész szövegek, remekművek általi önmegértésről van szó, hogy ő már megértette, eleve érti, „profi” olvasóként jól ismeri a nagy költői egyéniségeket, s azok pszichéjét. Hanem az olvasókkal, a nagyközönséggel, a diákokkal kell megértetni azt, aminek értésére önmagukban nem képesek. Másfelől a megértésnek az idézett passzus első felében felsorolt irodalomtörténeti eljárásai jelentik az alapját, hiszen szükségesek a megértéshez, legfeljebb nem elegendők, mellőzhetetlenek e „segédtudományi” funkcióban látott módok, de nem a remekművek és remekírók értéséhez. Amiben Zoltvány Irén elmarasztalja kortársait, az részben az értékszemplélet hiánya (hiszen a pozitívizmus megalapozta irodalomtörténeti összetevőktől nem vezetett út az értékszempléletig, így a *dii minores* kutatása örökbecsűnek aligha nevezhető műveik sajtó alá rendezése

<sup>3</sup> Hogy ne vigyem félre az előadást, itt idézem Zoltvány feladatmegjelölését: „Az irodalomtörténet munkásainak [...] a tárgytörténeten kívül, mely az anyagra, a műfaj- és stílustörténeten kívül, mely a formára vonatkozik, a tartalomra, mégpedig annak nemcsak általában eszmeáramlati és eszmetörténeti megnyilvánulásaira, hanem különösen egyéni világnézeti sajátosságaira is ki kell terjeszteni figyelmüket. Ez utóbbi tartalmi körben – ezt hangsúlyozva mondom – nem lehet érintetlenül hagyni a szépirodalmi műveknél sem az életfelfogás lazaságait, erkölcsi zavarosságát, még kevésbe az erkölcsi felfogás nemessége és tisztasága eleni vétségeket.” Vö. 1. sz. jegyzetben i. m. 8.

inkább megfelelt a filologizáló eljárásoknak, mint a jelentősebb szerzők alkotásainak értelmezése), részben pedig az összehasonlító szempontok olyan jellegű érvényesítése, amely a forrás- és hatásvizsgálatban (tehát nem a befogadási folyamat nyomon kísérésében) látja a komparatisztika célját.

Ez a diagnózis egyben talán azt is érzékelteti, hogy az irodalomtörténet részdiszciplínái mind jobban eltávolodnak egymástól. A filológia olyan értelemben látszik tovább őrizni pozitivista hagyományait, hogy kevésbé korszerűsíti textológiai, „lexikográfiai”, bibliográfiai, bio-bibliográfiai vállalkozásait; igen jellemző, hogy Szinnyei József 1914-ben bevégzett *Magyar írók élete és művei* köteteinek a 19. században kialakult módszerét változatlan formában vette át Gulyás Pál, aki semmiféle okot nem látott arra, hogy különféle (például lexikográfiai) műveiben eltérjen egy avulóban lévő irodalmi/irodalomtörténeti felfogástól. Ám minthogy az efféle műveket a teljességre törekvés igénye jellemzi, a mennyiségi szempont nem engedi a szükséges (elméletileg körülhatárolt szempontú) válogatást, sem a célszerűbbnek mutakozó kötetsszervezés megvalósítását. Lényegében ugyanez mondható el a két világháború között kiadott magyar irodalmi, világirodalmi lexikonokra. Kis túlzással szemponttalanságot róhatnánk föl; nem teljesen világos, mi és ki miért került be a lexikonokba, mi az oka a terjedelmi elosztásnak; a lexikon-szerkesztők tisztázták-e a maguk számára elméleti előfeltevéseik végrehajthatóságát, voltak-e ilyenek egyáltalában; az egyes szócikkekben hierarchizálódnak-e az összegyűjtött adatok, vagy csupán leltárszerű felsorolásokat kapunk; miféle anyaggyűjtés előzte meg a szerkesztést és így tovább. Mindezzel azt is hangsúlyozni szerettem volna, hogy a két háború közötti magyar irodalomtörténet részint nem teremtetett ugyanolyan „hagyományt”, amelyre a korszerűsödni vágyó, de a hazai hagyománytörténésben állni kívánó tudományosság építhetett volna, illetőleg a nemzetközi tudományossággal dialógusba lépő „kézikönyv”, Thienemann Tivadar *Irodalomtörténeti alapfogalmak* című könyve nem kapta meg sem a kritikától, sem a kritikátörténettől (leszámítva néhány kései értékelést, például Poszler Györgyét) azt az elismerést, amit megérdemelt volna. Horváth János különúttja már csak azért sem ébreszthetett termékenyítő vitát, mivel elméleti jellegű művei kedvezőtlen időpontban láttak napvilágot. Így a magyar irodalom fejlődéstörténete egyetemi előadásként nyilván segített a hallgatónak egy, a hivatalos magyar-akadémiai irodalmi gondolkodásnál korszerűbb irodalomtörténeti szemlélet kialakításában, de mivel posztumusz műként jelent meg, tudománytörténetként már csak a magyar kritikai szemlélet históriájába volt beiktatható, valamint szembeszíthető volt a kortárs irodalmi/irodalomtörténeti jelenségek/kritikák megítélésének dichotómiáival. Nevezetesen azzal, miként reagált a magyar irodalom fejlődéstörténetének rajzával („vízió”-jával) Horváth János a neki sok szempontból kevésbé tetsző irodalmi modernizálódás jelenségeire. Emellett, bár Horváth János sosem tagadta a filológia jelentőségét, pályája jó részén mégis inkább összegezte, új kontextusba helyezte, értelmezte mások filológiai eredményeit, s a „segédtudományok” közül elsősorban a verstan művelésével lépett a szinkronitás területére. Pályaképeiben az életrajzi és műelemző módszerek szembesítő kiegyenlítésén fáradozott, s a Zoltvány Irén igényelte

„pszichikai rajz” igényének már 1922-es Petőfi-kötetében eleget tett, kiváltképpen a szerepjátszás „elméleté”-nek megalkotásában. Ugyanakkor még ott is visszafogottan élt az elmélet érvényesítésével, ahol erre nagyobb lehetősége nyílt volna, erre talán *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfigig* című, máig alapvető fontosságú, számottevő anyagot feldolgozó monográfiája lenne a példa: az irodalmi népiesség meghatározásának némileg problematikus voltát (s főleg „önelvűségét”) ellensúlyozza az igen sok finom elemzés. Amely azonban inkább azt gondoltatja el a mai olvasóval, hogy a túl gördülékenyen folyó, némileg kiegyenesített és nem kevésbé „teleologikus” történet a nemzeti klasszicizmusnak nevezett periódus kiemelkedő költőjét és kritikusát készíti elő, azt a periódust, amelyben a nemzetinek, népinek, népiesnek esztétikai és gondolati szintézise magas fokon valósul meg. Az értelmezés valójában a népiesség formai és tartalmi vonásainak fokozatos tisztázódására irányul, részben a népköltészet fölfedezésének következményeivel számol, részben a hagyományfelfogások (szintén fokozatos) nemzetiesedésével. Az esetleges irányzatpoétikai elgondolhatóság a háttérben marad, mint ahogy Petőfinek az előd és a kortárs romantikus költőkkel-alkotásokkal való kapcsolata a Petőfi-könyv függelékébe szorul, mintegy kimondatlanul is felismerve a hatáskutatás egyoldalúságát. Ezt a magam részéről úgy fogalmaznám meg, hogy a magyar és az európai irodalmi kontextusba helyezés műveletéhez Horváth János a filológiai módszert alkalmazza, a motívumok, költői képek, alakok, kifejezések esetleges forrásának nyomába eredve, míg a Petőfi-monográfia nagy részében a szerzői alkatnak művei és kisebb részében életrajzi adatai révén történő rajzával szolgál. Filológia és műértelmezés ekképpen nem erősíti egymást, legfeljebb annyiban, hogy az életmű értelmezése megbízhatóan épít az addigi kutatási eredményekre, de Horváth János írói/költői pályarajzaiban filológiai szempontból nemigen módosítja elődei, kortársai kutatási eredményeit. Annyi természetesen továbbra is hangsúlyozandó, hogy Császár Elemérrel szemben, aki például a német–magyar irodalmi viszonyulásokat a forrásvizsgálat révén kutatta, s a 18. század második fele magyar lírája nem egy darabjáról vélte kideríteni, hogy egy német vers átköltése, Horváth Jánosnál efféle filologizálgatással nem találkozunk; s ha ritkán mégis, ilyen megállapításai jóval visszafogottabbak a Császáréinál, aki Verseggy-monográfiájában például – mint utóbb kitetszett – igazolhatatlan érvekkel, „nem elegendő” bizonyítékkal tulajdonított Verseggynek három olyan verset, amelyek nem az övéi, s bár argumentációja meglehetősen szegényes, még csak nem is feltételezésként a monográfiájába, szövegkiadásába iktatott versekre nem egyszerűen hipotézist, hanem Verseggy pályakezdését szinte meghatározó tézist épített. Esettanulmányként azért részletezem a Császár Elemér versus Horváth János filológia-értelmezés felfogást és gyakorlatot, mivel ez a megosztottság szinte a mai napig jellemző a magyar irodalomtörténet irányultságára, jóllehet a korszerűbb textológiai nézetek (kevésbé a kritikai kiadásokban, mint inkább a textológia elméleti problémáira reflektáló tanulmányokban) megjelentek, és bizonyos elterjedtségre tettek szert az utóbbi évtizedekben. Ám az elakadni látszó, úgynevezett nagyvállalkozások, mint amilyen Jókai Mór műveinek kritikai kiadása, részben a Mikszáthéi is, a kezdetben nagyon kevésbé

végiggondolt elméleti alapvetés buktatóira utalnak. Hiszen az a szabályzat, amely részint a kritikai kiadások, részint az irodalmi lexikon szerkesztésének szempontjait rendszerbe foglalta, főleg technikai kérdésekre terjedt ki, és nem volt gátja sem az alul-, sem a sokszorosán túljegyzetelésnek, így az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* körül kirobbant vita egyfelől érzékeltette a nemzetközi lexikon-szakirodalom és -gyakorlat tanulóágai ismeretének teljes vagy részleges hiányát, másfelől egy avítottabb irodalomfelfogás makacs továbbélését.

Filológia és értelmezés („megértés”?) elkülönülését elősegíteni látszik az a ki-mondatlan, ám a megvalósulásban majdnem állandósult gyakorlat, amely a régebbi korok kutatásában a textológiai, művelődéstörténeti, egyház- és könyv(tár)történeti szempontot helyezi előtérbe, az újabb és újabb korok kutatásában inkább az újabb és a legújabb irodalomelméleti iskolákból leszűrhető következtetések szerint alakítja ki az értelmezésben érvényesített eljárást. Természetesen bősséggel akadtak kivételek, de ezek még nem tudtak olyan hatásos példával szolgálni, hogy a filológia visszanyerje becsületét, s az értelmezés ne vádoltassék merő önkényességgel. Durvábban szólaltatva meg a nem mindig teljesen jogosulatlan kifogást: több értekezés a (modernebb) irodalmi anyagot egy-egy elméleti tétel illusztrálásaként használja; primer és szekunder szöveg egymáshoz viszonyított arányában eltolódás keletkezik, amelynek kárvallottja a primer szöveg, s amelynek értelmezéséből csupán irodalmisága lúgozódik ki. E néha megfontolandó, néha igaztalan „vád” sem menti azonban azokat a nem egyszerűen „konzervatív” irodalom-szemléletről tanúskodó, inkább az irodalmin kívüli tényezőket túlzott módon hangsúlyozó eljárásokat és nézeteket, amelyek különféle nem-irodalmi beszéd-módok, „narratívá”-k fenntartásában érdekelték az irodalomkutatást tekintve. Kitérőként jegyzem meg, hogy az irodalomtörténet versus irodalomtudomány kérdésében feltehetőleg feledni látszódik az az egyszerű megfontolás, mely szerint az irodalomtörténet, az összehasonlító irodalomtörténet/tudomány/kutatás, az irodalomszociológia stb. aligha foghatók föl teljesen különálló diszciplínáknak, lényegében az irodalmi, irodalomközi folyamat különböző nézőpontú, bár „autonómiá”-val bíró megközelítései; s ha ez többé-kevésbé elfogadható, akkor az irodalomtudomány összegző elnevezés. A gyakorlat során tetszik ki, a folyamat mely részét, mely „területét” kísérli meg átvilágítani kutató. Ennek a felfogásnak talán előnye, hogy félreteszi azt a fölösleges szembeállítást, amely a filológiát leválasztja a műelemző gyakorlattól, kiváltképpen pedig az irodalomelmélettől. Azzal természetesen le kell számolnunk, hogy létezik elmélettelen irodalomfelfogás. Az elméletnélküliséget hirdető nézetek (vagy az elmélet fölöslegességéről beszélők) szintén elméletet szegeznek elmélettel szembe, legfeljebb „ellenszegülésük” más indítékú. A magyar irodalomtörténetben igen hiányosan valósult meg a pozitivisták korszak, lényegében nem készültek el azok a kiadások, elméleti alapvetések (Tolnai Vilmos, Dézsi Lajos nem túlságosan „eredeti”, viszonylag kései összegzéseit azonban nem szabad figyelmen kívül hagynunk), műfajtörténeti, korszak- és életrajzi monográfiák, amelyekben már a 19. század francia és német irodalomtörténete jeleskedett. A Sophienausgabéhoz hasonló, magyar szövegkiadáói vállalkozásról nem tudunk, Petőfi, Vörösmarty és Arany műveinek kritikai

kiadásait azóta többször kellett (újra)kezdeni, s még ma sincs a *Geist der Goethe-Zeithoz* hasonló összegzése például Arany Jánosnak és korának és így tovább. A nagy lendülettel indult és többnyire abbamaradt kutatások még a legsikeresebben művelt régi magyar irodalomban sem mindenütt teljesedtek ki a kívánt mértékben; a szövegkiadói igyekezet nem mindig párosult azzal a komplex tudással, amellyel a régi német és francia irodalom kutatói rendelkeztek (szövegfilológiai érzékenység, paleográfia, latin és idegen nyelv, esetenként német, olasz, szlovák stb. ismerete, egyház- és könyvtörténeti jártasság, az irodalomközi, irányzat-poétikai folyamatok tanulmányozásából eredő tudás és így tovább), s mindez a 18–19. századi kutatásról is részben elmondható. Aligha indokolható például a latin és a német nyelvű szövegek tanulmányozásának mellőzése az 1760–1830 közötti magyar irodalom tanulmányozásakor. Mint ahogy Babits Mihály vagy Szabó Lőrinc életműve sem érthető meg az előd és a kortárs (idegennyelvű) irodalom ismerete nélkül. S bár Kosztolányi Dezső levelezéséből tudjuk, hogy rövidebb bécsi egyetemi stúdiumai során miféle előadásokat látogatott, még nem akadt vállalkozó, aki például Emil Reich Kosztolányi által látogatott kurzusának anyagát úgy tanulmányozta volna, hogy azt egybevetette volna Kosztolányi-szövegekkel, vagy a megnevezett bécsi professzor Ibsen-stúdiumait és Kosztolányinak Ibsenről írt írásait konfrontálta volna. Miközben mind Babits, mind Szabó Lőrinc, mind Kosztolányi műveinek tanulmányozása az újabb magyar irodalomtörténet valóban sikervállalkozásai közé tartozik.

Talán jobban lehetne (vagy kellene) hangsúlyozni, hogy az örömdetes népszerűsödő irodalomelméleti megközelítés és/vagy rendszeralkotási kísérletek filológiai alapozás nélkül könnyen tévednek a felhőkakukkvaras teoretizálgatás zsákutcájába. Az irodalomelmélet (vagy: bizonyos irodalomelméletek) „sterilitása”, mesterséges elszakítása az irodalomtudomány más területeitől oda vezethet, hogy az irodalmi mű, az irodalmi folyamat szétfoszlik az egymásra reagáló, egymással kabinet-vitákat folytató teóriák útvesztőjében, mint ahogy a pusztán „filológiai” megközelítés megfeledezni látszik arról, hogy irodalmi alkotást kellene érteni-„megérteni”. Ebben a gondolatkörben gondolható újra az írói életrajzok problémája; a két szélsőség szembesítésekor kitetszhet, hogy sem az írói életrajzok irodalmi/irodalomtörténeti felhasználhatóságának teljes tagadása, sem pedig mű és „életbeli” modelljének közvetlen egymásraolvasása nem segíti sem a befogadást, sem a „megértés”-t. Mint ahogy feltehetőleg óvatosabban kell(ene) kijelölnünk az „irodalmi-esztétikai” és a nem-irodalmi-nem-esztétikai határait. Csak emlékeztetnék arra, hogy az orosz formalisták efféle törekvése, az *irodalmisság* kritériumainak pontos megnevezése, messze nem járt teljes sikerrel, így az irodalmi művek nyelvének szembeállítása az újságnyelvvel aligha szolgálja az irodalmisság jellemzőinek, más szóval élve: „retoriká”-jának fölismerését.

E szóhasználattal szeretném töredékes jegyzeteim újabb passzusához átvethetni mondandómat. Kissé rövidre zárva: a recepcióesztétikai megfontolás felől érkező értelmezések és a tropologikus olvasat révén megnyíló magyarázatok törésvonalai legutóbb éppen József Attila egyik „kulcs”-versének elemzésekor, az *Eszmélet* különféle interpretációjában váltak egészen nyilvánvalóvá. S a kétféle



megközelítés során kitetszhetett, mi a jelentősége a textológiának (például egy József Attila-sor helyes vagy téves szövegének), miféle szövegelemzői következménnyel jár, ha az egyik kutató a németül olvasott Paul de Manra, Gadamerre, Walter Benjaminra és általában a német (vagy szintén németül olvasott) hermeneutikai hagyományra támaszkodva gondolkodik, egy másik kutató ellenben a magyarul olvasott Paul de Man más művére, Derridára és általában a posztstrukturalista és dekonstrukciós hagyományra hivatkozik. Mindkét „olvasat” szövegközelben marad, az egyik az irodalomtörténeti folyamat idevonatkozó irányultságát is igénybe veszi, a másik „tropologikusan” olvas, és az újabban (ismét) divatba jövő retorikai eszközfelhasználás olvasati tanulságaira építi okfejtését. A magam részéről nemigen hiszem, hogy az egyik kutatói igyekezet meghaladná, kiigazítaná a másikat, és azt is csak óvatosan feltételezem, hogy a kétféle nézőpont, sőt „elkötelezettség” problémamentesen dialógusba léphetne egymással. Mindazonáltal nem mellőzhetem azt a benyomást, hogy a pozitívizmus egyetemesítő, mivel szigorúan rendszerbe szervezett irodalomfelfogásával adott esetben legalábbis kétféle, egymást nem feltétlenül tagadó, bár egymással nemigen (össze)egyeztethető irodalomfelfogásról lehet beszélni, amelynek tágabb területen (azaz nemcsak egyetlen költő meghatározott számú vagy éppen egyetlen verséről szólva), így egy teljes költői életmű, de legalábbis egy jóval nagyobb korpusz esetében történő elemzése során igazolhatják célszerűségüket, nagyobb vagy termékenyítő használhatóságukat. Annyi azonban bizonyos, hogy ezek az újabb interpretációk nem termelik újra a filológia versus értelmezés meddő vitáját: a retorikai olvasás például igencsak rászorul a filológiára, különösen akkor, ha nem elégszik meg a trópusok és figurák egyetlen, kézikönyvben leírt, többnyire tömörítő meghatározásával, hanem olyan kérdésekre is kiterjed az elemző figyelme, mint:

1. Az egyes trópusok, figurák miként jelennek meg a különféle tankönyvekben, összegző művekben, világirodalmi/nemzeti irodalmi lexikonokban, azaz az egyes korszakok a trópusok mely vonatkozásait, jellemzőit állítják az előtérbe, s ezeket mely korból származó példákkal, mely idézetekkel támasztják alá?
2. Egyes irányzatokban, „stílus”-okban, periódusokban mely trópusok, figurák „használata” gyakoribb, és miért?
3. Az irodalmi alkotások retorizáltsága mely korszakokban milyen fokú, az esetleges deretorizálás „retorikai” eszközeinek leírása miként történhet? és így tovább...

Az elmondottak kiegészítéséül szánom az alábbi megjegyzést: nem fenyeget-e az a veszély a följebbi markáns elméleti megnyilatkozások esetében, hogy a célszerűnek megjelölt módszer az irodalmi művek csupán egy csoportjának elemzésekor hozhat továbbgondolható eredményt; más – olykor azonos „értékű” – irodalmi alkotások azért marasztaltatnak el, mivel e meghatározott olvasási móddal nem, vagy nehezen közelíthetők meg (s az értelmező a keletkező feszültséget dekanonizáló gesztusokkal véli megoldani). Ilyenkor mi a szerepe a filológiának,

amely a szövegközelben maradásra int, ennél fogva visszatartó erővel rendelkezhet (legalább is néhány alkalommal) a túlzottnak ható teoretizálók túl-interpretáló igyekezetével szemben? Akadály-e vagy ösztönzője az Umberto Eco körülírt túl-interpretációnak a filológia, amelynek egyik alesete éppen a(z egymástól távoli) szöveghelyek összeolvasása, s ebből talán túl messzire vivő következtetések levonása. Ugyanide tartozik a nem nyelvészeti értelemben vett etimológia beillesztése a szövegelemzésbe, az anagrammák keresése, hajszolása; meddig mehet el a kutató, honnan számít a túl-interpretálás; a *Helikon* című folyóirat 2001/4., tematikus számában közölt vita érzékelteti Eco téziseinek kétségbevonhatóságát. G. Hartmann sokat idézett Wordsworth-elemzésének anagramma-játékait kommentálva maga Eco is nagyvonalúan kezeli ezt a kérdést: „Hartmann olvasata nem mond ellent a szöveg más, explicit aspektusainak. Interpretációját túl tágkeblűnek lehet ítélni, de a gazdaságosság szempontjából abszurdnak nem. Bizonyítása lehet gyenge, de nem irreveláns.” Korábban: „Ennek ellenére Hartmann olvasata, ha nem is teljesen meggyőző, de legalább elbűvölő.”

Azt, hogy a filológia nem csupán az őrzésnek, a „konzerválás”-nak résztudománya, talán még azok sem tagadják, akik egy múlt századi örökség (egyébként nem feltétlenül indokolatlan) mentésén fáradoznak, és kevésbé közelítik az újabb, messze nem feltétlenül filológiamentes értelmezési eljárásokhoz. Az a tény, hogy a kritikai kiadások, lexikonok számára egyre újabb szabályzatok készülnek, jelzi a filológiai meggyőződés mozgását. Nemcsak a 20. század szövegkiadásait tekintve, hanem a régi magyaros textológiai-művelődéstörténeti munkálkodás sem lehet eléggé termékenyítő és célszerű, ha egy tökéletes (szöveg)rekonstrukció ábrándjához ragaszkodik. A „work in progress” szemléltetése több német és angol kiadás gyümölcsöztethető módszere, mint ahogy nemcsak textológiai kérdés annak a szöveghagyománynak sajtó alá rendezése, értelmezése, amelynek esetében nem rendelkezünk kézirattal, esetleg nem a költő-író rendezte sajtó alá műveit, nem ő korrigálta, a cenzúra/öncenzúra hatására, nem feltétlenül poétikai szándékoktól vezettetve, kénytelen volt átdolgozni, rövidíteni, töredékesen publikálni; mi történjék a nyilvánvaló és a nem nyilvánvaló sajtóhibákkal, a nem bizonyítható „kalóz”-kiadásokkal, utánközlésekkel; menynyire építhet „konceptiót” az értelmező ingadozó szövegközlésekre és így tovább. Természetesen az adatszerűség, a filológiai kutatás nagyon sok mindenben eldönthet vitás kérdéseket, de nem mindig és nem mindent. A cenzúrázott szöveg újrakiadásakor a költő/író úgy látja, hogy nem javítja vissza szövegét, máskor pedig nincs módja visszajavítani. Filológia és műértelmezés nemcsak ilyen szélsőséges esetekben van egymásra utalva, hanem mindig. Ezt persze könnyebb kijelenteni, mint ennek érvényt szerezni. Mert manapság az irodalomelméleti képzettség/olvasottság nem mindig jár együtt irodalomtörténeti képzettséggel/olvasottsággal (és kérdésként megfordítva: vajon irodalomtörténeti álszerénység jellemzi-e azokat, akik eleve lemondanak értekezéseik, kiadásaik, tevékenységük elméleti hozadékának „tételes” megfogalmazásától, tudatosításáról?) Az irodalomelméletre reagáló irodalomelmélet feltehetőleg hitelesebbé és meggyőzőbbé válik, ha anyagát egy újraolvasott, fölfedezett, „rehabilitálandó” irodalmi jelenségcsoport alkotja. Hiszen többnyire

irodalom és irodalomelmélet egymásra reagálva lép be az irodalomtörténésbe; s az újabb irodalomelméleti megfontolások alapján történő újraolvasás hozzásegítheti a filológiát is ahhoz, hogy álláspontját felülvizsgálja. S megint megfordítva: a filológiai lelemény ösztönözheti a irodalomtörténeti/elméleti nézeteket az újonnan feltárt jelenség beillesztésére az irodalmi/irodalomközi folyamatba, és ezáltal meggyökeresedett helyi értékek módosítására.

Ha a hermeneutikát szövegértelmezésként fogjuk fel, amely az értés–megértetés, alkalmazás folyamatában juthat számottevő szerephez, a filológiát sem minden esetben az értelmezést megelőző műveletként kellene számon tartani. Hiszen a filológiai nézőpont módosulása és a szövegértelmezés, az alkalmazás egymást ösztönözheti, vagy kellene, hogy ösztönözze; másképpen szólva: egymásra vannak utalva, egymás segédei az önellenőrzésben.

### *Felhasznált irodalom*

- BABITS Mihály: *Esszék és tanulmányok*. S. a. r. BELIA György. Budapest, 1978. 1–2 k.
- CSÁSZÁR Elemér: *A német költészet hatása a magyarra a XVIII. században*. Budapest, 1913.
- Uő: *Deutsche Elemente in der Dichtung des 18. Jahrhunderts*. Süd-Ost Forschungen, 1941. 102–166.
- Uő: *Verseghy Ferenc élete és művei*. Budapest, 1903.
- DÉZSI Lajos: *Bevezetés az irodalomtörténetbe*. 1. r. Az irodalomtörténet módszerei. Budapest, 1903.
- FODOR István: A francia Explication de textes-ről. In: *Irodalomtudomány*. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól. Szerk. NYÍRÓ Lajos. Budapest, 1970. 353–363.
- GÁLOS Rezső: Nem Verseghy Ferenc költeményei. *Irodalomtörténeti Közlemények* 1941. 393.
- Tanulmányok József Attiláról*. Szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–MENYHÉRT Anna. Budapest, 2001.
- THIENEMANN Tivadar: *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Budapest, 1930.
- TOLNAI Vilmos: *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest, 1922.
- ZOLTVÁNY Irén: Czuczor Gergely ismeretlen költeményei. *Irodalomtörténet* 1925. 65–71.

ABÁDI NAGY ZOLTÁN

## A szépprózai narratíva kulturalizációja (Toni Morrison: *Dzsessz*)

### Kulturális narratológiai közelítés

#### *I. Kultúra és narratíva*

Nagyobb lélegzetű vállalkozás első eredményeit osztom meg az olvasóval.<sup>1</sup> Ebben a munkában azt keresem, hol találkozik a két „egyetemes létállapot”<sup>2</sup> – kultúra és elbeszélés – a szépprózai (fikcionált) narratívában? Láthatatlanul át- meg átszövi egymást a kettő az ilyen szövegekben. Az elbeszélés (narratíva) mindennütt jelen van a kultúrában, véli Mieke Bal, olyannyira, hogy „kulturális magatartásformá”-nak is tekinthető.<sup>3</sup> J. M. Lotman szerint az elbeszélés voltaképp „általában a kultúra immanens, önleíró modellje”.<sup>4</sup> A kultúra vezérli a narratívát, fejti ki hosszan J. Hillis Miller.<sup>5</sup> A narratíva „az akkulturáció” „törvényeinek becikkelyezője” – tartja róla Stephen Greenblatt.<sup>6</sup> Mindezt Mark Currie megtoldja azzal, hogy a kultúra nemcsak magában foglal narratívákat, hanem maga is narratívába

---

<sup>1</sup> A bevezető fejezetek jelen közlésbeli terjedelmi túlsúlyát is ez magyarázza. A teljes munkát előkészítő elméleti-módszertani gondolkodás azonban önmagában is érdeklődésre tarthat számot, és a tanulmány második részeként bemutatott fabulaelemzés megértéséhez is nélkülözhetetlen.

<sup>2</sup> Janice CARLISLE–Daniel R. SCHWARZ (szerk.): *Narrative and Culture*. Athens, Univ. of Georgia, 1994. 1. (A továbbiakban, ha nincs külön feltüntetve, a fordító minden esetben ANZ.)

<sup>3</sup> Mieke BAL: *Narratology – Introduction to the Theory of Narrative*. (2. kiad.) Toronto, Univ. of Toronto, 1997. 220, 222.

<sup>4</sup> Lotmant idézi David K. DANOW: *Models of Narrative – Theory and Practice*. New York, St. Martin's, 1997. 8. Orosz Magdolna, a lotmani fogalomkörön belül maradva, így teljesíti ki ugyanezt: „az elbeszélésben általános és alapvető kulturális aktivitást kell látnunk, mely többféle kulturális alrendszerben jelenik meg, szinkronikusan és diakronikusan eltérő és változatos formákban.” OROSZ Magdolna: Narrating as a cultural activity (sic). *Semiotica* 2000. 3–4. 407–423, 408.

<sup>5</sup> J. Hillis MILLER: Culture. In Frank LENTRICCHIA–Thomas McLAUGHLIN (szerk.): *Critical Terms for Literary Studies*. Chicago, Univ. of Chicago, 1987. Ez a tanulmánya feljogosít bennünket arra, hogy öt évvel későbbi kijelentésének – „Az irodalom jellemző vonás bármely emberi kultúra arcán, minden időkből, bárhol a világon” – is többet tulajdonítsunk annál, hogy minden kultúrához irodalom is tartozik. Uő: *On Literature*. London, Routledge, 2002. 1.

<sup>6</sup> Stephen GREENBLATT: Culture. In LENTRICCHIA–McLAUGHLIN (szerk.): *i.m.* 228.

foglaltatott, abban az értelemben, hogy a kultúra eszméje, akár általános, akár különös vonatkozásban, maga is narratíva.<sup>7</sup> Fordítva is így van: a kultúra ugyanilyen erőteljesen hatja át a narratívát: M. M. Bahtyin, akit valóban ideje lenne már narratológusnak is tekinteni,<sup>8</sup> „kultúra”-t is írhatott volna, amikor arról értekezett, hogy minden egyes nyelvi megnyilatkozás társadalmi jegyet hordoz, része a „társadalmi és történelmi heteroglossziának”.<sup>9</sup> Hans-Georg Gadamer alapállása pedig egyezik Bahtyinével: „a nyelv a hagyomány gyűjtőmedencéje, valamint a médium, amelyben és amelyen át léteünk, és a világot érzékeljük”.<sup>10</sup> Edward Said úgy látja, hogy a regény „kvázi-enciklopedikus kulturális forma”.<sup>11</sup> Susan Sniader Lanser megfogalmazásában: „az elbeszélő hang és az elbeszélte világ kölcsönösen egymásban konstituálódnak”.<sup>12</sup> Vincent B. Leitch azért tartja az irodalomkritikát és az irodalmat a kultúra jegyében állónak, mert „részét képezik a társadalmat uraló racionalizációs rezsimek”.<sup>13</sup>

A „szépprózai narratíva” kifejezést alkalmazom arra, ami az angolszász kritikai nyelvhasználatban többnyire „fictional narrative” (például Miller és Peter Lamarque),<sup>14</sup> hogy ne legyen túl szélesen ölelő (például A. J. Greimas: „elbeszélés”;<sup>15</sup> Gérard Genette: „elbeszélő diszkurzus”), hiszen a jelen tanulmányban

<sup>7</sup> Mark CURRIE: *Postmodern Narrative Theory*. New York, St. Martin's, 1998. 96.

<sup>8</sup> Ansgar NÜNNING: Towards a Cultural and Historical Narratology – A Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects. In Bernhard REITZ–Sigrid RIEUWERTS (szerk.): *Anglistentag 1999, Mainz*. Trier, Mainz. 345–373, 360.

<sup>9</sup> M. M. BAHTYIN: *The Dialogic Imagination – Four Essays*. Szerk. Michael HOLQUIST. (Ford. Caryl EMERSON–Michael HOLQUIST.) Austin, Univ. of Texas, 1981. 272. Szociológiai poétikájában kifejti: míg az irodalom független „az öt körülvevő ideológiai valóságtól”, az irodalmi struktúra is „ideológiai struktúra”, minthogy „»tartalmában« azt tükrözi vissza és azt nyeli el az irodalom, amit a többi ideológiai szféra (az etika, az ismeretelmélet, a politikai doktrínák, a vallás, meg a többi) visszatükröz és elnyel. Azazhogy »tartalmában« az irodalom annak az ideológiai horizontnak a teljességét tükrözi, melynek maga is része”. M. M. BAHTYIN–P. M. MEDVEGYEV: *The Formal Method in Literary Scholarship – A Critical Introduction to Sociological Poetics*. (Ford. Albert J. WEHRLE.) Baltimore, Johns Hopkins Univ., 1991. 16–17.

<sup>10</sup> Hans-Georg GADAMER: *Philosophical Hermeneutics*. (Ford. David A. LINGE.) Berkeley, Univ. of California, 1976. 29.

<sup>11</sup> Edward W. SAID: *Culture and Imperialism*. New York, Vintage. 1994. 71.

<sup>12</sup> Susan SNIADER LANSER: *Fictions of Authority – Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell Univ., 1992. 4.

<sup>13</sup> Vincent B. LEITCH: *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*. New York, Columbia Univ., 1992. 1.

<sup>14</sup> J. Hillis MILLER: *i. m.* 68. és Peter Lamarque: Narrative and Invention – The Limits of Fictionality. In Christopher NASH (szerk.): *Narrative in Culture – The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. London, Routledge, 1990.

<sup>15</sup> Az „elbeszélés”-t (illetve „szépprózai elbeszélés”-t, „irodalmi elbeszélés”-t), természetesen, használni fogom a „narratíva” szinonimájaként, ahol ez nem értelemzavaró vagy amikor a szövegösszefüggés szerint használata célszerűbb, a megértést jobban segíti.

csak szépirodalmi, illetve kizárólag fikcionált alkotásokról lesz szó; és ne legyen összetéveszthető a finomabban lehatároló kategóriákkal (például Paul Ricœur: „fiktív elbeszélés” és „fikciós elbeszélés”)<sup>16</sup> vagy valamely szűkebb jelentéssel (például a „szépprózai elbeszélés” [csak] a „novellá”-t is jelentheti magyarul; fordítva ez nem áll fenn: az angol „fictional narrative” nem keverhető a „short story”-val) – ugyanakkor mindezek beleférjenek. Ennyiből is érzékelhetően, terminológiai átfedések/összemosások zavart sem szeretnék, ezért csak ritkán, egyértelmű szöveghelyzetekben élek a *Wolfgang Iser*-i „fikcionális szöveg”-gel és „fiktív elbeszélés”-sel,<sup>17</sup> noha ezek adekvátak lennének. Nem használom a „fiktív szöveg”-et, mert a szöveg*fiktivitás* nyomatékát hordozza az iseri triadikus rendszerben, és ezzel kilógna a jelen – narratívakulturalizációs – kontextusból.<sup>18</sup>

## I. 1. Narratívakulturalizációs interfész

Narratívakulturalizációs vizsgálódásaim során tehát az „interfész”-t, érintkezést keresem a szépprózai narratívában, az elbeszélés-szerkezet azon érintkezési felületeit, azokat a narrato-kulturalizációs helyeket – legyenek bár a mélyben vagy a felszínen –, ahol a kultúra behatol a narratívába és fordítva; ahol a kultúra narratívává, és a kultúrafeldolgozó (mi mást is dolgozhatna fel?) irodalmi narratíva pedig a kultúra termékévé, kultúrtermékké<sup>19</sup> válik – aminek eredményeképpen a szétszálazhatatlan interaktivitás<sup>20</sup> generálódik. Az interaktív összekapcsolódás olyan dinamikus, hogy narratívakulturalizációs interfészdinamizmusról kell beszélnünk. A két „egyetemes létállapot” (most már inkább: dinamikus találkozás) egyetemes élményünk – vagyis közhely: mindennapi életünk minden pillanatában megéljük,

<sup>16</sup> A képzeletbeli (fiktív) és valóságos (történelmi) elbeszélés egyaránt „fikció”, vagyis cselekményparadigmájú elbeszélés-konfiguráció. Paul RICŰR: Metafora és történetmondás. In Uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. (Ford. ANGYALOSI Gergely és mások.) Budapest, Osiris, 1999. 275.

<sup>17</sup> Wolfgang ISER: A fikcionálás aktusai. In DOBOS István (szerk.): *Olvasáselméletek*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001. 211.

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> Ezen a kultúra termékét értem, de a „kultúra terméke” kifejezés nehézkes, a „kultúra-termék” pedig idétlen lenne; a „kulturális termék” viszont nem fejezi ki elég ütőképesen azt, hogy a narratíva teljes egészében a kultúra terepe. Így azt kérem olvasómtól, tegye félre a „kultur-” előtagú összetételek azon denotációit meg (többnyire szociolingvisztikai) konnotációit, amelyek a jelen kontextussal szemben, a szűkebb, azaz művészet/művelődés-specifikus, elitkultúra-értelmezést követik (például a „kulturattasé”, vagy, konnotációkkal, a „kultúrember”, „kultúrmajom”), és a széles kultúradefiníciójú összetételeket tekintse mérvadónak („kultúrantropológia”, „kultúrkritika”, „kultúrsokk”).

<sup>20</sup> Az „interaktivitás”-t jobbnak érzem a „kölcsonhatás”-nál, hiszen kultúra és narratíva nem egyszerűen *hat* egymásra, hanem érintkezésüket dinamikus aktivitás jellemzi – egyik *gyúrja, alakítja* a másikat.

minden szépprózai szöveg minden lapján jelen van. Azt viszont érdemes tüzetesen megvizsgálni, hogy ez az egyetemes, mégis finoman fedett kapcsolódás milyen narratív szinteken következik be a szépprózai narratívában, és miként?

A fent idézett Said-, Lanser, Leitch-gondolatok abból indulnak ki, hogy az irodalmi narratíva több annál, amit Bahtyin vagy a nyelvészeti narratológus egységyi „megnyilatkozás”-ként izolál és elemez (noha, kulturális értelemben, annak is felfogható). A kultúrtermék-irodalmi-narratíva a kultúra számtalan megnyilvánulási formájának hordozója. Ez nemcsak azért van így, mert „egy kijelentés hiteles környezetét [...] a dialogikus heteroglosszia jelenti”,<sup>21</sup> hanem mert a kultúra maga is (össz-ölelésű) elbeszélés, melyben narratívák miriádja gubancolódik egymásba. Az irodalmi narratíva tehát sokkal több kultúra és narratíva kapcsolódásánál is. A narratíva – az imént utaltam rá – *feldolgozza* a kultúrát (avagy: kultúrát dolgoz fel). A kultúrafeldolgozást az elbeszélő hang vagyis az elbeszélő (narrátor), ez a „szerzőutánzat” végzi.<sup>22</sup> A narrátor pedig úgy dolgozza fel az olvasó számára a kultúrát, ahogy azt *neki* a beleértett szerző előfeldolgozza.<sup>23</sup> Amikor tehát szépprózai narratívát emésztünk (olvasunk), kétszeresen (?) előfeldolgozott kultúrát dolgozunk fel.

Az elbeszélés azonban – ez is egyértelmű az eddigiekből – nem csupán a benne foglalt kultúra révén kulturális megnyilvánulás, hanem, Bal szavaival, úgyszintén „kulturális *jelenség*, a kulturális folyamatok szerves része”;<sup>24</sup> mi több, *kultúra* is, abban az értelemben, ahogy azt Ross Chambers megfogalmazza: „Az elbeszélés az emberi lények *egymáshoz való viszonyulásának* egyik legfőbb módja.”<sup>25</sup> Ez alól az irodalmi elbeszélés sem kivétel. A regény, például: kultúra (a jelen értelemben), mely kultúrát dolgoz fel (a másik, fentebb kifejtett értelemben), azaz, kultúrafeldolgozó kultúra – vagy kulturalizált kultúra (kultúrával telített kultúra-jelenség/egyetemes érintkezési forma). A korábban jelzett értelemben (a kultúrafeldolgozó regény) az elbeszélés integrálja a kultúrát; utóbbiban (a regény mint a kultúra része) a kultúra integrálja az elbeszélést. És ez az agygabalyító kölcsönösség még mindig nem a teljes bonyodalom. Elég, ha arra gondolunk, hogy amikor az elbeszélés integrálja a kultúrát, maga a bedolgozott kultúra lesz – több értelemben – az elbeszélés hajtóereje; mintegy *generálja* az őt feldolgozó narratívát. Másként szólva, nincs az a cselekménymorfológia vagy aktánsi/funkcionalista rendszer (legyen az olyan tisztán párolt, mint V. J. Proppé, Lord Ragláné,

<sup>21</sup> BAHTYIN: *The Dialogic Imagination*. 272.

<sup>22</sup> Peter RABINOWITZ: *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus, Ohio State Univ., 1998. 95.

<sup>23</sup> Az efféle kijelentés vélhetőleg addig biztonságos, amíg (ahogy ezzel most is állunk), a narratív kultúrafeldolgozás szempontjából a beleértett szerzői – narrátori viszony nem teoretizálható.

<sup>24</sup> *I. m.* 9. Kiemelés tőlem.

<sup>25</sup> ROSS CHAMBERS: *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1984. 219.

vagy továbbfejlesztett proppi, mint Greimasé vagy Emma Kafalenosé), nincs az az elbeszélő proairetikus (cselekvés)sor vagy cselekményelem (legyen bár olyan világosan elkülöníthető, mint Roland Barthes-nál vagy Thomas Pavelnél), nincs az az elvonható szerkezet (ha mégoly redukált is, mint a narratívmondatnyi gyökérpéldák, amelyeneket Tzvetan Todorov, Bal vagy Monika Fludernik narratíva-elmélete tartalmaz), mely ne lenne egyszersmind az elbeszélés kultúramagva, vagy ne derülne ki róla – mihelyt megkapja a legkisebb lökést a történetmesélés felé<sup>26</sup> –, hogy valamilyen kulturális kód csírázik benne.

Ebben a kissé finomítottabb fázisban talán érthetőbb lesz, ezért hadd fogalmazzam meg még egyszer, a gondolatsor zárásaként: a kultúra/narratíva összefüggést kívánom több szempontból is tanulmányozni, a kultúra/narratíva-viszony kihívására – ha mégoly viszonylagos és részleges eredmények reményében – válaszolni. A szóban forgó dinamikus kölcsönösséget kifejező fogalmazással: a kultúra/narratíva interfész *dinamikát*, vagy, magyarul kicsit szebben, az illesztési/illeszkedési/érintkezési dinamikát<sup>27</sup> körbejárni. Mivel pedig az efféle munkát csak szövegekre alapozva végezhetjük megbízhatóan, szövegközelbe lépünk majd. Mielőtt viszont ezt megteesszük, némi elméleti tájolási munkát kell végeznünk.

## I. 2. Kulturális kód, kulturális narratológia, multikulturalitás, Morrison

Hogyan férhet hozzá az ember az efféle varratmentes illesztéshez? Először is, mi a helyes definíciós közelítés a „kultúra” kérdéséhez, amikor „regények”-nek nevezett nyelvi konstrukciókról van szó? Antropológiai, modern kultúraelméleti és irodalomelméleti fogalmak fontos fogódzót jelentenek a narratívakulturalizációs vizsgálódáshoz, de tüzetes elemzésük nem feladatomban. Annyi mégis leszögezendő, hogy *elméleti* kategóriaként a legszélesebb értelemben használom majd a „kultúra”-t – vagyis a fogalom konkrét társadalmi, politikai, multikulturális narrativizációit (általános elméleti kategóriaszinten) kikapcsolva. Elvégre, a kultúra az, „ami *szerint* élünk”, mondja Terry Eagleton, és „nagy mértékben olyasmi, amiért élünk”.<sup>28</sup> A legszélesebb értelemben a „kultúra” meghatározó hatásrendszer (Dewey),<sup>29</sup> „mindent átható” totalitás (Rosaldo),<sup>30</sup> mely „[nem] közlő és [nem] jelölő viszonyrendszerek”-kel kapcsolatos jelenségeket is magában foglal

<sup>26</sup> Amint arról később részletesen szó lesz, Bal háromosztatú narratológiai rendszerét használom az elbeszélés-szerkezet szintjeinek leírására: fabula, történet, narrált szöveg.

<sup>27</sup> A „dinamika” elfogadottabb a magyar nyelvben, mint az újabb jövevény „interfész”. Azért sem tartom lecserélhetőnek, mert egyszerre fejez ki erőt, mozgást, lendületet – és ezekre a képzetekre most együttesen van szükség, viszont magyarul nem foglalhatók egyetlen szóba.

<sup>28</sup> Terry EAGLETON: *The Idea of Culture*. Oxford, Blackwell, 2000. 131. Kiemelés tőlem.

<sup>29</sup> John DEWEY: *Freedom and Culture*. New York, Capricorn, 1963. (1939) 18.

<sup>30</sup> Renato ROSALDO: *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston, Beacon, 1993. 25.



(Eco).<sup>31</sup> Amint azt régen halljuk (például DeFleur, D'Antonio és DeFleur), és újabban is megerősítést nyer (például Wagner), a legszélesebben értett „kultúra” egyaránt magában foglalja az anyagi és nem anyagi kultúrát;<sup>32</sup> ez a kultúra „jelöletlen” értelme: „a tudomány, a művészet és a technológia, az összes nagy eredmény, találmány meg felfedezés, melyek »a civilizáció« gondolatát meghatározzák”.<sup>33</sup> Ez a bonyodalom (a kultúra) fogalmazható tömören, az „empirikus rendek” kódolójaként, mely meghatározza minden ember „nyelvét, észlelési sémáit, csereviszonyait, technikáit, értékeit, gyakorlatának hierarchiáját” (Foucault),<sup>34</sup> és felbontható hat vagy akár mennyi részletes definícióvá (de Certeau).<sup>35</sup>

Joggal kérdezheti az olvasó, Barthes „kulturális kód”-járól van-e szó a narratíva-kulturalizációs felvetésben? Igen is, nem is. Korlátozott értelemben arról beszélek, amit Barthes „kulturális kód”-ként definiál, de csak annyiban Barthes ez, amennyiben a narratív szerkezet történetmondási (vagyis fabula fölötti) szintjén feltárható kulturális kódfunkciók relevánsak az általam jóval szélesebb értelemben felvett elméleti keret szempontjából. Barthes kulturális kódja referenciális: korszak-kód, „ideológiai töredék”, utalásrendszer – amint arra a szinonimaként használt „referenciális kód”-ból is következtethetünk.<sup>36</sup> Ezzel szemben, a kulturalizációs fókuszú tájékozódás elméleti keretét az szabja meg, hogy hol és milyen funkcionális következményekkel hatol be a kultúra a fikcionális szövegtérbe? Ugyanakkor elmondhatjuk, hogy az így módosuló értelemben, a narratívakulturalizációs interfész keresése valóban egyet jelent annak tanulmányozásával is: hol és milyen módon képződik a kulturális kód, továbbá milyen funkciókat tölt be a szépprózai narrációban.

A vizsgálat tárgyát képező vezérszöveget a kultúrák közötti irodalomból veszem. Igaz, minden egyes nyelvi megnyilatkozás kulturális hangot (is) ad/üt meg, kultúrát artikulál valamilyen értelemben és formában (fokozottan áll ez a

<sup>31</sup> Umberto ECO: *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1979. (1976) 21, 22.

<sup>32</sup> Melvin L. DEFLEUR–William V. D'ANTONIO–Lois B. DEFLEUR: *Sociology: Man in Society*. Illinois, Scott, Glenview, 1971. 114.

<sup>33</sup> Roy WAGNER: *The Invention of Culture*. (Jav. és bőv. kiad.) Chicago, Univ. of Chicago Press, 1981. 22.

<sup>34</sup> Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok*. (Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor.) Budapest, Osiris, 2000. 14.

<sup>35</sup> Michel DE CERTEAU: *Culture in the Plural*. (Ford. Tom CONLEY.) Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1997. 103–105. Rövid de Certeau-i kultúradefiníciót az utószó írójától, Tom Conley-től kapunk: a kultúra „a gondolkodás és cselekvés kollektív útjait vagy módjait” foglalja magába. Némileg Freud felé (is) hajlón: a kultúrában a „társadalmi és természeti környezet kapcsolódik össze”. Uo. 151.

<sup>36</sup> Vö. Roland BARTHES: *S/Z*. (Ford. MAHLER Zoltán.) Budapest, Osiris, 1997. 128, 34. (Itt záró, hogy a fordító a „referenciá”-t „hivatkozás”-nak, a „tudásfajtá”-t, vagy ha akarom: „tudományterület”-et „közkeletű bölcsesség”-nek fordította – igaz, ezt az esetleg szintén elmarasztalható Richard Miller-szövegből, az angol változat alapján mondom.)

világirodalom bármely *szépprózai* narratívájára), és a kultúratematizálás öröktől fogva adott az irodalomban – így aztán bármit választhattam volna a széppróza eddigi világirodalmi összterméséből. Az utóbbi évtizedek Amerikájában azonban az etnikai identitástudat, a társadalmi nem, meg a kánon, meg a posztkolonialitás került sorban, mind erőteljesebben napirendre; és ez egyre gyorsabban tette kultúráközivé, multikulturalizmus-tudatossá a vonatkozó társadalmi polémákat, meg általában (az ellenideológiáktól kissé lassítottabb mértékben) a kulturális – „politikailag helyes” – közbeszédet. Ennek részeként a szépprózai megnyilatkozások kulturalizációja is felerősödik, intenzívebbé lesz, a kultúráköziség a fikcionált narratívában is előtérbe kerül. Számunkra most ez a fontos, amellet, ami a kultúrák közötti vagy „interkulturális regényt” illetően (ahogy Hartwig Isernhagen nevezi)<sup>37</sup> egyébként nyilvánvaló: mivel vagy megihlette a multikulturalitás valósága és eszméje (az USA-ban a kettő *történetiségének* sorrendje ez), vagy maga is aktív tényezője volt a többkultúrájúság tudatosításának (néhány nagy indító példája ennek: Ralph Ellison, Bernard Malamud, N. Scott Momaday, Maxine Hong Kingston, Rudolfo Anaya, Bharati Mukherjee, Sandra Cisneros), az interkulturális létezés, esetleg a többszörös kulturális identitás közvetlenül és nagy töménységgel *tematizálódott*. Az interkulturális/multikulturális alkotások tehát rendkívül alkalmasak a narratívakulturalizálódás tanulmányozására.

Narratívaelméleti vonatkozásban annak az iskolának a módszerével tartom a kulturalizációsinterfész-kérdést kutathatónak, melyet David Herman „poszt-klasszikus narratológiának”<sup>38</sup> mond; melyet Gabriele Helms is, Currie is, Bal is kulturális narratológiaként teoretizál;<sup>39</sup> és a kontextus-orientált elméletek iránt fogékony Ansgar Nünning „kulturális és történeti narratológiá”-nak hív.<sup>40</sup> A posztklasszikus narratológia a posztstrukturális és a kulturális fordulatot (a kultúratanulmányokat) figyelembe vevő alkalmazásban ugyan, de igenis él a klasszikus strukturális narratológia eredményeivel. Ami pedig a narratológia/narratívaelmélet utóbbi négy évtizedbeli átváltozásait illeti – a strukturális narratológiától és annak osztódásaitól a dekonstrukción, politizálódáson át a kortárs narratívaelméletig<sup>41</sup> –, a kulturális narratológiai pozícionáltság mellett pluralista és pragmatikus kívánok maradni: narratívaelméleti támpontokat nem valamely iskolában keresek, hanem bármely iskola bármely, munkám szempontjából releváns eredményét szívesen veszem. Gérard Genette-nek az esszencialista és a feltételes poétikára vonatkozó megállapítását kicsit a jelen összefüggésre

<sup>37</sup> Hartwig ISERNHAGEN: *Writing Culture – The Communication of Difference and the Notion of Power*. In: Balz ENGLER (szerk.): *Writing & Culture*. Tübingen, Gunter Narr, 1992. 151–177.

<sup>38</sup> David HERMAN: *Narratologies – New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus, Ohio State Univ., 1999. 3.

<sup>39</sup> Vö. Ansgar NÜNNING: *i. m.* 355.

<sup>40</sup> Uo. 356.

<sup>41</sup> Vö. CURRIE: *i. m.* 132.

átfogalmazva: egyik elmélet sem tarthatja magát egyetemesnek; „viszont mind-egyiknek megengedhetjük, hogy ő hozott elő vagy állított előtérbe” valamit, amit mérvadónak kell tekintenünk kultúrát és/vagy narratívát illetően.<sup>42</sup>

Az általános módszerirányultság (a kulturális narratológiai pozicionáltság) mellett konkrét közelítési módszer is szükségeltetik: választásom (amint az a fentiekből már tudható) az elbeszélés-szerkezeti rétegekre esett – ezekben igyekszem a narratívakulturalizáció nyomába eredni. A lehetséges két- és háromszintű elméletek közül – az igazán meghatározó jellegű narratológiai/narratívaelméleti művek megjelenésének sorrendjében főleg Gerald Prince, Bal, Dorrit Cohn, Seymour Chatman, Genette, Ricœur, Shlomith Rimmon-Kenan és mások – a szintetizáló Bal háromszintes rendszerét alkalmazom (a narrált szöveggént manifestálódó műfelszíntől le/befelé: narratív [értsd: narrált] szöveg, történetmondás, fabula), a *Narratology* második kiadása szerint, amely már reflektál az előbb említett rendszerekre, sőt Genette-nek Ballal polemizáló második diszkurzus-könyvére<sup>43</sup> is.

A kulturalizációs elemzés tárgyául választott szöveg: az afrikai-amerikai Toni Morrison *Dzsessz* című regénye. A *Dzsessz* az interkulturális/multikulturális regény mindkét tulajdonságának, mondhatni, kicsúcsosodó példája: a teljes elbeszélés-szerkezet intenzív átkulturalizáltsága éppúgy jellemzi, mint a közvetlen kultúratematizálás. És ami nem kevésbé lényeges, mert az elemző biztonságosabban érez talajt a lába alatt: kortárs irodalom esetén az alkotói és befogadói kulturális horizont egyértelműbben érzékeli egymást, mint régmúlt korokból fennmaradt alkotások esetén. Emellett, szerény próbálkozásommal napjaink kiemelkedő narratológusának, Seymour Chatmannak a tanácsára is figyelmezek bizonyos mértékig. Igazat adok neki abban, hogy „több S/Z-szerű mély elemzésre és nagyobb kultúrszemiotikai rálátásra” lenne szükség ahhoz, hogy a narratológusok ne impresszionisztikusan járjanak el, amikor történetmesélési mechanizmusokat és cselekménytípológiákat határoznak meg.<sup>44</sup> Magam ugyan *nem* újabb S/Z-szerű elemzésre vállalkozom, de széles elméleti keretek között vetem fel a kérdést, és igyekszem megfogalmazni a megfogalmazható válaszokat. Ilyesmire gondolhat Chatman – ha nem is pontosan erre, sőt, a partikularításokat tekintve egyáltalán nem erre –, amikor „a kulturális kódok meg irodalmi, művészeti és hétköznapi életbeli kódokkal való kölcsönhatásuk [jobb] megértésé”-t szorgalmazza.<sup>45</sup>

Másrészt, míg a kultúra/narratíva érintkezési felületek és módok tanulmányozása nagyobb elméleti horderejű felismerésekhez vezethet, árnyaltabb műértés is következhet belőle, mert a műközelítés más eljárásai előtt rejtve maradó interpretációs eredményekkel állhat elő (kevésbé nyilvánvaló részleteket és összefüg-

<sup>42</sup> Gérard GENETTE: *Fiction & Diction*. (Ford. Catherine Porter.) Ithaca, Cornell Univ. Press, 1993. 20.

<sup>43</sup> Gérard GENETTE: *Nouveau discours de récit*. Paris, Editions du Seuil, 1983.

<sup>44</sup> Seymour CHATMAN: *Story and Discourse: Narrative Structures in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell Univ. Press, 1978. 95.

<sup>45</sup> Uo.

géseket ismerhet fel) az elbeszélés-szerkezeti szintek rekonstruálásával próbálkozó, kulturális interfészt kereső stratégia. Feltétlenül a módszer mellett szól, hogy egymáshoz kapcsoltságában együtt tudja középpontba állítani azt, amit Susan Lanser (a feminista narratívaelmélet megteremtője) „ideológiai feszültség”-nek és „szövegpraxis”-nak mond.<sup>46</sup> Megóv a módszer a gyakori hibától, hogy „az elbeszéléstechnikai kérdéseket” meg „a társadalmi vonásokat és politikai vonatkozásokat” – vagyis az elbeszélés-technikát és az ideológiát – *elválasszuk egymástól*<sup>47</sup>, úgy elemezzük bármelyiket, hogy rá sem hederítünk a másikra. Elsősorban ezzel érdekelheti ki, hogy a posztklasszikus/kulturális narratológiához sorolható legyen.

### I. 3. Kulturalizáció és elbeszélhetőség (narrativitás)

A kultura/narratíva interfész nem megfogható biztos *pont* vagy *hely* a narrált világ vagy fikcionált szöveg terében. Nem narratív aspektus, szint, cselekvés, és nem szépprózai/műnemi/műfaji funkció. Nem is lokalizálható a narratívában, mint annak – Chatman rendszerével szólva – tartalmi szintű eseménye, létezője, vagy a narratív átviteli rendszer fonala, alkotóeleme. De nem is valami elvont tartomány, ahol mindezek összeadódóan (vagy éppen totalizálhatatlanságukkal) vannak jelen. A kultura/narratíva interfész a szó minden értelmében *mód*, az elbeszélés létmódja: kondíció, diszpozíció, és annak módja, ahogyan kultura és narratíva keresztezi egymást és kölcsönhatásba lép; lehetőség, interakció és végtermék egyszerre – maga a narrativitás, ha tetszik. Bal úgy tartja, hogy a narrativitás „nem műfaj vagy tárgy, hanem kulturális kifejezőmód”.<sup>48</sup> Monika Fludernik talán nem veszi rossz néven, ha azt mondom, hogy az is, amiben ő látja a narrativitást – a „tapasztalatiság”, „az elbeszéléselmény tudati tényezője”<sup>49</sup> –, kulturálisan determinált, sokféleképpen, nyilvánvaló és leplezett formában. Elvégre a „tapasztalatiság” „az emberi létbe és az emberi vonatkozásokba való kognitív beágyazottságot tükröz” az elbeszélésben.<sup>50</sup> Fludernik továbblép, és „antropomorf jellegű tapasztalatiságra épülő narratív szövegek funkciója”-ként definiálja a narrativitást.<sup>51</sup> Amire tehát kísérletet teszek, az nem újabb narratívaelmélet, és nem is adott elbeszélések kulturális elemzése, hanem így is fogalmazható: a narrativitás kultúrakomponensét (az elbeszélés kultúramotorjának működését, mint az elbeszélhetőség feltételét) kívánom tanulmányozni.

<sup>46</sup> I. m. 6.

<sup>47</sup> Uo. 4.

<sup>48</sup> I. m. 222.

<sup>49</sup> Monika FLUDERNIK: „Towards a 'Natural' Narratology”. *Journal of Literary Semantics: An International Review*. 1996. 25. 2, 99.

<sup>50</sup> Uo. 98.

<sup>51</sup> Uo. 114.

## II. Elbeszélésszint és kulturalizáció: a fabula

Úgy találom, a kultúra generatív, performatív és stratégiai funkciókat tölt be a narratívában. A generatív a narratívára irányuló, a performatív és a stratégiai az olvasót megcélzó funkció. A továbbiakban a generatív kulturalizációból kívánok ízelítőt adni, először a *fabulaszintű* kultúrameghajtás (elbeszélhetőségi dinamika) elemzése révén.

### II. 1. Fabula és kultúra

Azzal kell kezdenem, hogy a strukturalista narratológia klasszikusai sem zárták ki a kultúrát a fabula szintjén (független attól a kérdéstől, hogy „fabulá”-nak nevezték-e ezt a mélyszerkezeti<sup>52</sup> szintet, vagy sem), mert nem akarok nyitott kapukat döngetni. A klasszikus strukturalista narratológiával mégis az a gondom, hogy a kaput résnyire vagy jobban megnyitotta (ki-ki kulturális/társadalmi/ideológiai érzékenysége szerint), de nem közlekedett rajta; szólt arról, hogy itt be lehet lépni, de nem elemezte, mi van odabent, ha belépünk a kapun. Nem feltétlenül hibáztathatók, hiszen a paradigmaticusság úttörői voltak, és rájuk is vonatkoztatható Ricœur interpretációelméleti megállapítása, miszerint a paradigmaticus közelítés az első; a szinkronikusnak meg kell előznie a diakronikust, mert a rendszer ismerete nélkül nem ismerhetők fel annak változásai.<sup>53</sup> Mire gondolok mégis?

Bahtyin szociológiai poétikáját figyelmen kívül hagyva, amint azt is, hogy milyen sokat értekezik a lingvisztikai narratológia a nyelvi megnyilatkozások elbeszélhetőségéről (narrativitásáról) – a narratív szerkezeti fabulaszintről rendszert az egyetemességek (a paradigmaticusság) kulturális vákuumában folyik a narratológiai diszkurzus. Propp rendszere az invariábilis elemek (a funkciók) körül forog, ha a morfológia főszövegét zárva figyelmeztet is arra, hogy minden szemantikai elemet a mese egészének fényében kellene vizsgálni, és hogy a legtöbb elem visszavezethető „archaikus életmódbeli, kulturális, vallási vagy más valós mozzanatra.”<sup>54</sup> Greimas dettó, ha alaposabb figyelmet is fordít a paradigmaticus rendszer mögötti „társadalmi szerződés”-re, „a mitikus magatartásformák szervezett együttesére” és a „az állandóság és történetiség közötti, a társadalom és az egyén közötti mediációkra”.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Mélyszerkezetként szerepel a Ricœur – kontra – Greimas vitában. Vö. Paul RICŌUR: On Narrativity. (Ford. Frank COLLINS–Paul PERRON.) In Mario J. VALDÉS (szerk.): *A Ricœur Reader – Reflection and Imagination*. New York, Harvester, 1991. 287–299.

<sup>53</sup> Vö. Paul RICŌUR: *Interpretation Theory – Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth, Texas Christian Univ., 1976. 5.

<sup>54</sup> V. J. PROPP: *A mese morfológiája*. (Ford. SOPRONI András.) Budapest, Gondolat, 1975. 168.

<sup>55</sup> *I. m.* 243, 244, 246.

Ennek máig sugárzó hatása van. Bal 1997-ben szögezi le, hogy a narratíva „ideológiai beírtsága” a történetmondás szintjén következik be – bár hozzáteszi: „alapvetően”.<sup>56</sup> Nehezen lenne eldönthető, hogy az „alapvetően” mit jelent: azt, hogy túlnyomórészt ezen a szinten történik ez (és a fabulában csak ritkán), vagy – és ez a valószínűbb – azt jelenti, hogy „alapszinten”, melyet majd (a belépő narrátorral) a narratív szöveg szintje továbbdúsít?

Ezzel szemben azt állítom, hogy a narratívakulturalizáció már a fabulaszinten kitapintható. Ezért a kulturalizációs aspektust figyelmen kívül hagyó narratológiai stratégia akár *elidegenítheti* az adott fikcionált narratívától, a *műegészről*, a belőle absztrahált paradigmátikus rendszert. Ilyenformán túllő a célon, elvégre annak *van* értelme, hogy egy alkotás mélyáramai bevezethetők legyenek a mélyszerkezeti egyetemességek világirodalmi óceánjába, de annak nincs, hogy ez műidegen módon történjen – utóbbi esetben ugyanis éppen maga a mű nem szükséges hozzá. (Mintha a folyó kellene nekünk, a vize nélkül.)

A szépprózai narratíva fabulaszintjének értése (fabulaértésünk) tehát tanult narratológiai reflex, melyet problematizál a kulturális-narratológiai, illetve narratívakulturalizációs közelítés, amikor megjeleníti a Propp és Greimas által is jelzett, de nem végigvitt igényt a kultúrakomponens intenzív figyelembevételéről. Az efféle kijelentés azonban még mindig az elmélet levegőjében lóg. Áttérek tehát a Morrison-szövegre.

(A fabulaelemzést a *Filológiai Közlöny* egy későbbi számában fogom közzétenni.)

---

<sup>56</sup> *I. m.* 79.

KOVÁCS ÁRPÁD

## A regény, avagy a cselekvés poétikai dimenziója

„Mások alakítják az embert, én elbeszélem.”  
(Michel Eyquem de Montaigne)

A regény vizsgálatának legutóbbi szakasza szorosan összefonódott az elbeszélés poétikájával. Az elbeszélés természetének hagyományos kutatási eljárásai viszont az utóbbi két évtizedben a narratológiához kapcsolódó diszkurzív szövegelemzési módszerekkel egészülnek ki. Ez az egyik irány. A másik a kultúra szerepét elemzi a történeti és fikciós narratívák előállításában, jórészt Lotman szöveg- és kultúraszemiotikája alapján (Jan Assmann, Hayden White, Moritz Csáky, Richard Reichensperger). Itt elsősorban a tipológiai szimbólumok szerepét vizsgálják a „cselekményesítésre” korlátozott narratív funkciók sorában, mindenekelőtt tehát a szerepkörökbe csoportosított akciók kulturális beágyazottságát. A szöveg ennek megfelelően a kulturális emlékezet („kollektív emlékezet”) elemi modellje és egyben alkotó része is. A technikai apparátus és a szemléleti irányok gazdagodásával, illetve a beszédmódok szociokulturális funkcionálásának és egyben „hatalmának” tematizálásával, tehát a pragmatika határozott előrenyomulásával párhuzamosan azonban háttérbe, s egyben az elméleti apóriák körébe szorult számos lényeges elbeszélés- és regényelméleti probléma. Néhány közülük: a nyelv és a szöveg szemantikai kérdései; az általános (kognitív) metaforaelmélet mellett a költői és prózai metaforaképzés speciális kérdései; a közös tapasztalat cselekményesítése árnyékában a személyes cselekvés és szó értéke; az episztémékre korlátozott diszkurzív elemzés mellett az „ellendiszkurzusok” (Foucault) egzisztenciális beszédmódjainak és irodalmi műfajainak tanulmányozása; az univerzális szövegmodellek (szöveggrammatikák) mellett az elbeszélő szöveg prózanyelvi és versnyelvi szerveződéséből fakadó szemantikai eltérések vizsgálata; a „költői funkció” (Jakobson) és a „narratív funkció” (Ricœur) mellett a „perszonális funkció”.

A tanulmányban vázolt elképzelés a regényműfaj konstitúciós szabályaira, valamint a prózanyelvi szerveződés jelentésképző módjaira helyezi a hangsúlyt. Az elbeszélés-kutatási megközelítések szöveg-, szubjektum- és cselekvéselméleti megfontolásokkal egészülnek ki. A hármas egység elméleti megalapozására vállalkozó *diszkurzív poétika* és *perszonális elbeszéléselmélet* olyan szemléleti és módszertani bázist igyekszik megteremteni, amelyből kiindulva némileg talán korrigálható a pragmatikai, szintaktikai és szemantikai kutatások megbillent egyensúlya, s talán elérhető lesz a szöveg és a nyelv, a szöveg és az ember, a szöveg és a történelem (kultúra) kérdései vizsgálatának szervesebb egymásra épülése. A tárgy lehatárolását

a regényfejlődés egyik ténylegesen megfigyelt trendje magától kínálja fel, s a kutatások előzményeit is ez határozta meg. Nevezetesen: a prózanyelv perszonalizálódásának transzepochális sajátossága, amit természetesen deperszonalizáló törekvések kísérnek.

Ez a személyességi – vagy ahogy Pascal mondaná – „bizonytalansági kalkulus” végigvonul a regényelméletek szellemtudományi és nyelvfilozófiai változatainak kérdésfeltevésén. Ezért a regény kutatása sohasem tudott függetlenné válni a humán filológiával érintkező diszciplínáktól (szöelmélet, aktuselmélet, pszichológia, esztétika, etnológia, filozófiai és kulturális antropológia, szubjektum- és személyiségelmélet stb.). Időszerűnek az látszik, ha a poétika és a cselekvésemélet holdudvarában megfogalmazható interpretációs lehetőségek mentén vázoljuk föl elképzeléseinket. Itt elsősorban az emberi jelenléttel és a jelenlevőnek a saját nyelvéhez vezető útjával kapcsolatos nézetek fontosak, mivel a nyelvi-poétikai és antropológiai megközelítéseket nem lehet ignorálni. Heidegger – Humboldt nyomán – egyenesen a kettő egységében látja a jelenlét tiszta megvalósulását: az önmagát megjelölni és közölni képes lét – ez az emberi létmód sajátja. Ennek útját ismétli minduntalan a költészet az egzisztenciális létezés problematizálása szintjén. A kései Heidegger ebből a szemléletből kiindulva írja fölül a *Lét és idő*-ben kialakított álláspontját. A Gond problémáját a nyelv és a nyelvi alkotás, a „költészet” kérdéseiben oldja föl.

E felfogás mögött a nyelv, pontosabban, a jelképzés problémája áll, azé az aktusé, amikor a természeti létező saját fizikai és biológiai jelenlétének elemeiből (végtagok, testmozgás, gesztus, mimika, tekintet, hang stb.) jeleket állít elő, s ezzel – egyben transzcendálva önmagát – fizikai, biológiai, lelki jelenlétének elemeit átalakítja önmegjelölése és a dolgok megjelölése, kifejezése és közlése számára alkalmas eszközzé – jellé. A poétika tehát nem a nyelvi rendszer és a beszéd opozíciójának tételéből, nem is a kódrendszerként vagy beszédaktusként értett felfogásra építi elméleti megfontolásait, hanem a *szóra* mint az egyéni emberi cselekvésben gyökerező teljesítmény – jelképzés, megnyilatkozás, dialógus és elbeszélés – alapelemére. A nyelv szociális természetének és kódjellegének szűkeklblű felfogásaitól kevésbé érintett írók jól tudják azt, amit Alekszandr Potebnya szöelmélete is mond a költői szemantikáról, amikor azt feltételezi, hogy minden, a beszédben használatba vett szót új jelképzési aktusként kell felfogni: az emberi verbális megnyilatkozás nemcsak kifejezés és közlés, hanem az arra alkalmas nyelvi eszközök konstitúciója is egyben, ahogy Potebnya mondaná: új szó alkotása. Erre vonatkozik napjainkban Milan Kundera kétséget kizáró megállapítása is: „Én azonban a szinoníma fogalmát is tagadom: minden szónak megvan a maga értelme, szemantikailag felcserélhetetlen.”<sup>1</sup> Vagy századokkal előbből Pascal kijelentése: „Ha egy szövegben ismétlődik egy szó, s amikor megpróbáljuk kijavítani, olyan pontosnak találjuk, hogy elrontanánk a szöveget, hagyjuk meg.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Milan KUNDERA: *A regény művészete*. Budapest, 2000. 139.

<sup>2</sup> Uo.



Ha ehhez fölidézzük Kosztolányi közismert nézeteit a nyelv és a beszélő társ-szerzői kapcsolatáról, illetve a jelentőre orientált szövegképző gyakorlatáról,<sup>3</sup> mely álláspontja szerint eredendőbb mint a rendszer és a beszéd szemiotikailag modellált korrelációja, akkor kapunk némi elképzelést a szó egyszerűségének és jelentésképző energiáinak valóságáról. Az irodalmi szövegben mindig nyíltan demonstrálásra kerül a szöveggel korreláló új jelek képzése (Hollóidó, *Rézlovas* stb.) és szemantikai tartományuknak a szöveg minden elemére és egészére való kiterjesztése.<sup>4</sup>

A regény elméleti vizsgálata viszonylag későn jutott arra a felismerésre, hogy a verbális megnyilatkozás – „regényi szó”, „regénynyelv” – terminusaival modellálja tárgyát, a műfaj és a nyelv összefüggését. A mitikus, a költői és a prózai szó tropológiai különbségeinek elméleti tisztázása Potebnya nevéhez fűződik, akivel egyezőbb vagy polemikusabb párbeszédben, de nem megkerülve az említett elhatárolásokat, fejtik ki próza- és verselméleti, valamint műfajpoétikai nézeteiket a 20. század irodalomtudományának olyan jeles képviselői, mint Sklovszkij, Ejchenbaum, Jurij Tinyanov, Mihail Bahtyin, Alekszandr Propp, Viktor Vinogradov. Sok tekintetben a francia narratológia és szemiotika is – Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Gerard Genette, de részben még Jacques Derrida, Hans Robert Jauss és Paul Ricoeur is támaszkodik erre a hagyományra.

Némileg eltérő irányba mutatnak Käte Friedmann, Käte Hamburger és Wolfgang Kayser<sup>5</sup> megoldásai, akik az „elbeszélő hang” sajátos minőségére vonatkoztatva fejtik ki a regény mint „személyes elbeszélés” specifikus sajátosságát. Stanzel érvelése talán Bahtyin nézeteire, talán a szabad függő beszéd számos kifejtésére támaszkodik, és a személyességet végső soron az „elbeszélő szava – szereplő reflexiója” szöveges megnyilvánulásai, interferenciája alapján tipologizálja.

De még a személyességgel kapcsolatos elméleti apóriák is arról tanúskodnak, hogy, ha nem is az elbeszélő hangja, de a szöveg szintjén a kérdés ugyanaz marad: „Ki beszél?” Az ellentétes törekvések esetén azzal a korrekcióval persze, mely szerint: *ki beszél* arról, hogy az elbeszélés „személytelen beszéd”, és miféle intenció alapján teszi ezt? A tagadás csapdája, hogy a nyelv nemcsak a proposíció logikai alanyát képes predikálni, hanem mindig kiadja a megszólaló szubjektumát is. Mondhatjuk úgy is: nem lehet a nyelvi szubjektivitás mögé kerülni – a személyesség tagadása is személyes aktus.

<sup>3</sup> Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Kosztolányi nyelvszemlélete. *Alföld* 1994/8; SZITÁR Katalin: *A prózanyelv Kosztolányinál*. Budapest, 2000.

<sup>4</sup> Vö. KOVÁCS Árpád: A költői beszédmód diszkurzív elmélete. In KOVÁCS Árpád–NAGY István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet-tan köréből*. Budapest, Argumentum, 1999. 11–66.

<sup>5</sup> Wolfgang KAYSER: A modern regény keletkezése és válsága. In THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest, Kijarat, 1998. 173–202.

E fejleményeket részint megelőzően, részint velük párhuzamosan megszületnek a *regény elméletei*, melyek ontológiai problémákkal kapcsolódnak össze, amennyiben a műfaj az emberi jelenlét alapkérdéseivel szembesíti alkotóját és befogadóját. A szóban való jelenlét regényi módzatainak vizsgálatát az emberi sors és cselekvés regényben modellált változatai előzik meg. Az elméleti megközelítések egyetlen más műfajnál sem kapcsolódnak oly szorosan össze az egzisztenciaelemzés és a fenomenológia kérdéseivel, mint a regénykutatás esetében. Ennek jelentős hagyománya van a magyar elméletírásban is, mindenekelőtt Lukács György ifjúkori regényelmélete és Hamvas Béla *Regényelméleti fragmentuma* (1948) tekinthető nemzetközi mércével mérve is fontos munkának. Lukács György az individuum degradálódásaként értelmezi a regény témáját az eposz hősnéinek közösségi individualitásával való összevetésben, mivel a polgári individuum tapasztalata alapján – úgy tűnik – csak a válság tüneteit tudja modellálni. Hamvas Béla az individuum, a csoport egyede kiválásának útját éri tetten a cselekményben, a személylé válás történeteként értelmezve a regényforma műfajkonstituáló témáját, amelynek elbeszélismódja azért áll szimbiozisban a konfesszió formájával, mert ez a személyes történet „üdv-történet” is egyben.<sup>6</sup> Az elbeszéléselemletek többségétől eltérően a regény elméletei a műfaj belső, konstitutív formáját, nem külső narratív eszközrendszerét törekszenek elméletileg megragadni. Ennek jelentősége abban van, hogy a kifejezési vagy mimetikus forma helyett gondolati – szuverén értelmeképző – formaként definiálható a műfaj, mindenekelőtt a karteziánus tudat, a szubsztanciaként felfogott szubjektum, illetve a történetfilozófiai és episztemológiai „nagy narratívák” alternatívájaként kimunkált laikus gondolkodás modelljeként.

Lukács György Hegel történelemfilozófiai oppozícióját eleveníti föl eposz és regény szembeállításával, míg Hamvas Béla, úgy tűnik, Max Scheler fenomenológiai módszertani megoldását és perszonalista bölcseletét veszi alapul. A fenomenológiától a perszonalizmus irányába való elmozdulás egyben a „tisztá észlelés” husserli axiómájának meghaladását is jelenti,<sup>7</sup> annak belátását, hogy minden cselekvés, észlelés és megnyilatkozás valamely életösszefüggés részeként áll fenn, amelynek centruma a személy, a cselekvés és nem az észlelés (megismerés, következtetés, állítás stb.) szubjektuma.<sup>8</sup> A cselekvés aktusrendszerét előtérbe állító perszonalizmus perdöntő – bár az elméletírás által eddig kevésbé értékelt – impulzust adott a regényelmélet számára, melyek közül kettőről tudok most röviden beszámolni.

<sup>6</sup> HAMVAS Béla: Regényelméleti fragmentum. In *Arkhai és más esszék* (1948–1950). Budapest, Media Kiadó. 1994.

<sup>7</sup> Vö. HANS-GEORG GADAMER: Filozófia és irodalom. In BACSÓ Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Budapest, Ikon, 1995. 41–42.

<sup>8</sup> MAX SCHELER: *Az ember helye a kozmoszban*. Budapest, Osiris, 1995. 57. Vö. „A szellem az egyedüli lét, ami maga képtelen a tárgyiasságra – a szellem *tiszta aktualitás*, léte csak *aktusainak szabad végrehajtásában* rejlik. A szellem centruma, a »személy«, tehát sem nem tárgyi, sem nem dologi lét, hanem egy magát folytonosan végrehajtó (lényegszerűen meghatározott) aktusrend-szerkezet. A személy csak *aktusaiban* és ezek *által* létezik.”

Bírálva azt az előítéletet, miszerint a konfesszió az individualizmus jellegzetes megnyilvánulása, Hamvas Béla aláhúzza: „Ez a felfogás hibás. A konfesszió az a válság, amely az emberben éppen az egyéni és a közös üdv vállalása között folyik. A vallomás minden esetben az egyéni üdv feladásával végződik. Másként nem is vallomás. A vallomás az egyéni önmegváltást bűnnek ismeri fel. Ez a konfesszió katartikus hatása. Ez a regény üdvtörténeti jelentősége.” A válság felfedésével kezdődik a történet, az individuum átalakulása szubjektummá, az *autoszótériáról*, az önmegváltásról való lemondás alanyává: „Az egyén a személyről a konfesszióban válik le.” „Az az ellentörténet, amely Don Quijotével kezdődik, szemben a közösség és az állam történetével...” (280), – ez a valóságos történet, amely „nem valamely pszichológiai, vagy szociológiai módszerrel meghatározható specieről, hanem épp a személyről, a szubjektumról, [...] a meghatározhatatlanról” szól. Miután kivonja a pozitív történeti módszerek fennhatósága alól a szubjektumot, Hamvas a regényben jelöli meg azt a formát, amelyben – a konfessziónak köszönhetően – műfajjá lett az elbeszélés, a történetmondás: „Mert a szcientifizmus mindig énről és individuumból beszél, a regény viszont személyről” (285). A regény a hivatalos történetírással szemben védelmébe vette az utóbbi által feledésre ítélt személytörténetet, az „ellentörténetet”, a jelenvalóságát szemben a leírható és megismert, s épp ezért a leíró és megismerő én hatalmi ösztöneit megerősítő tényekkel, az állam, a gazdaság, a tudomány stb. által legitimált és ágenseik, az individuumok által fenntartott, azaz intézményesített realitással. Az ellentörténet Szent Ágoston *Vallomásaival* önálló műfajtypust hoz létre, Cervantes regényében új formát (faktúrát) ad a műfaji szerkezetnek (a vallomás és a személytörténet kapcsolatának), a nem reális, nem azonosított – a primordiális – történet valóságát.

S valóban, a Szent Ágostonnal megtörtént fordulat – elmondását követően – jellé válik, műfaji sémává, amelyről kiderül, hogy a profán élettörténetek cselekményesítésének műfaja is lehet. Az „emberidő” (Montaigne) – és nem csak a szakrális eseménnyé lett történelmi lét idejének – formája. A regényalak nem-szintagmatikus felfogásával van itt dolgunk, amit így fogalmazhatnánk át saját elméleti modellünk nyelvére: a cselekvés nem része a szereplőnek és nem funkciója a cselekménynek, hanem a cselekvő új státusának jele, jelenlétének más, magasabb szinten megnyilvánuló értelemjegye. Az individuum cselekvésébe – itt konfessziójába – beleintegrálódik egész élete („válsága”), s ennek következtében exteriorizálódik, nyitottá lesz mások életére, elnyerve ezzel a személyiség státusát. Hamvas szerint: meghaladja a fichtei-lukácsi értelemben vett „teljes bűnösség” állapotát.

A másik posztfenomenológiai megoldás Bahtyin nevéhez fűződik, aki szintén a személyiség megképződésének „eseményét” tekinti történetlétesítő tényezőnek, de a vallomásforma dialogikus műfajjá avatása révén: a konfesszió helyett használt *megnyilatkozás* (vyszkaзыvaн'ije) vagy szó nem a válság felfedését tematizálja, hanem az „idegen szó” behatolása nyomán bekövetkező interperszonális viszony megjelenését a „monologikus” (ideologikus, tudományos, intézményes, hivatalos) tudat belső terében.

Azt a felismerést tehát, hogy az elbeszélés történetképző szerepe mellett kommunikatív funkciót tölt be, azaz közlésmód is, melyhez szerző és befogadó, vala-

mint a közlés tárgyaként (akiről vagy akivel beszélnek) hős is tartozik, Bahtyin fogalmazta meg. De ennél sokkal többről szól ez a felismerés: a regény nem pusztán történet – a regény nyelv is, nem pusztán egy nyelvhasználati mód (műfaj) vagy szociolektus (stílus), – a regény dialogicitása a prózanyelvnek köszönhető. Amennyiben verses regénnyel szembesülünk, az prózaizáló eljárások színterének bizonyul, gyakorlatilag a költői nyelv tropológiai bázisának felfedését, a történetmondó elbeszélés és a szavak, illetve trópusok konfliktusát demonstrálja. A regény mint nyelv autonóm jel- és szóhasználat, azaz különös világszemlélet, amely már pusztán ezért sem lehet része a *langue* értelmében leírt nyelvi rendszernek és az alkalmazásként leírt *parole* változatainak. A regénynyelv interszónális világszemléleti megnyilatkozás, melynek különös szerkezeti sajátosságát – a világlátás interszónális alapokon nyugvó soknyelvűségét, pontosabban e soknyelvűség megjelenítését („szó által ábrázolt szó, stílus, műfaj”) nevezzük *prózának*. A megjelenítés művelete – „a szó a szóról”, „a nyelv a nyelvről” – egyértelműen a formalizmus önreferenciájának posztulátumára reflektál. Az így értett – autonóm nyelvként felfogott – elbeszélés nem korlátozható a szintagmatikus rendezettség retorikai alakzatára, a metonímiára, miként a versnyelvé sem a paradigmaticus kapcsolatterend mintájára, a metaforára. Mindkét megnyilatkozás-típus fölülírja a retorikai szabályozásnak szegmentumok és kapcsolatok (hasonlóság, érintkezés stb.) fogalmaival modellált, tehát fenomenológiai redukciót követő módszerét. A prózanyelvbe itt is a személylé válás története integrálódik, de a megnyilatkozás konfeszionális struktúráját a prózanyelvi faktúra többlete egészíti ki. Nemcsak vallomás, hanem a vallomás nyelvi eszközeinek demonstrálása is beépül a megnyilatkozás fogalmába. A vallomás alanya saját nyelvhasználatának korlátaiba ütközve teszi meg a döntő lépést, éspedig azzal, hogy gyónás helyett elbeszélést hajt végre.

A „problematicus individuum”, a regényhős válsága helyett Bahtyin a *szerző válságának* kérdését veti föl mint a legradikálisabb fordulatot a modern regény történetében, mely a romantika korában kezdődik és Dosztojevszkij polifonikus regényével jut túl a krízisen. Nemcsak a gondolat, a megfogalmazás is polemikus Lukács egyébként nagy rokonszenvvel fogadott regényelméletével szemben.<sup>9</sup> A szimpátia oka a műfajelmélet történetfilozófiai beágyazottságával magyarázható, elsősorban a regényre jellemző emberkép határait problematizáló kérdések felvetése, többek között Dosztojevszkij értelmezése kapcsán. Lukács egy új eposz ígéretét látja Dosztojevszkij művészetében, Bahtyin (és a Nevelben működő köre, elsősorban Pumpjanszkij) viszont élesen szembeállítja az eposzt és a regényt, nem tekintve azokat egy meghatározott egységes, generalizáció útján elvont műnem alfajainak. Más-más műfajokról van szó, miként azt Ortega y Gasset 1914-es esszéjében is kifejti.<sup>10</sup> E nézet szerint a regény nem vizsgálható

<sup>9</sup> Bahtyin és Lukács latens műfajelméleti párbeszédéről lásd Kovács Árpád: *On the Methodology of the Theory of the Novel. Bachtin, Lukács, Pospelov*. Studia Slavica 26 (1980). 377–398.

<sup>10</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Elmélkedések a Don Quijotéről*. Budapest, Nagy Világ, 2002. 149–190.

hanyatló eposzként, a hős pedig az individuum történelmi degradálódásának példaként. A regénynek saját története van, függetlenül az eposztól (és az epikától): kapcsolatuk a kultúra szintjén tárgyalható. De éppen ezért, Bahtyinnál sem a műfaj, sem a hős válságáról nem lehet szó. Annál inkább a szerzőéről. A nevelői kör számára Lukács „problematisztikus embere”, a regényhős – elsősorban az orosz regény tapasztalata alapján – az ellenállás alakjává lett, az esztétikai megformálással szembeni „értelmez ellenállása”. A regény számára hős az lehet, akihez olyan értelmvilág tartozik, amely nem mérhető ki külső, kompozíciós formák és sémák alkalmazásával, csak belső, saját megnyilatkozásokon alapuló „architektonikus formák” jöhetnek szóba. Utóbbiakat nem az elbeszélte történet kompozíciója, a cselekményszerkezet, hanem a nyelv szintjén kereshetjük.

A polemikus megfogalmazás a „transzcendentális otthontalanság” definitív kifejezését érinti, mellyel szemben Bahtyin „az irodalmi tudat nyelvi otthontalanságát” emeli ki mint a regény megjelenésének előfeltételét, leszögezve: „az ideológiai világ verbális értelmi decentralizálása” történetileg és formailag előfeltétele annak, hogy a történetmondó elbeszélőformák öröksége teljesen „regényesedjen”.<sup>11</sup> Ez lényegében annyit jelent, hogy az értelem világának tágabbnak kell lennie, mint amilyen az elsődleges (szociális) és a másodlagos (irodalmi) beszédműfajok által lefedett „kontingens világ”, nem ennek megjelenítése és megfejtéseként értendő. A regényben az irodalom (és a szerző) az esztétikai megformálás (és tudat) határait tapasztalja meg, dezesztétizálja a költészet konceptusát. A költészet tágabb világát fedi le az értelemnek, mint az esztétikai szféra. A regény ezért a költői nyelv hatósugarába tartozik, de túl van az esztétikai tudat, a szemléleti vagy szimbolikus forma kompetenciáján.

Az Én-tudat azonosságképeinek felbomlását követően – legalábbis a regényirodalom tapasztalata alapján – Bahtyin szerint a szubjektumot három összetevőre lehet osztani: szerzőre, hősré, hallgatóra – aki beszél, akiről (akivel) beszél, akinek beszél a nyelv szubjektuma. Természetesen, ez a hármas szubjektumú személyiség kizárólag a megnyilatkozás aktusában alakulhat ki. Ezt az osztódást nevezi eseménynek – a „lét eseményének” (sobyt’ije byt’ija) Bahtyin, csak ennek a regényben kiteljesedő – mert ott megjelenő – eseménynek a végrehajtása folyamatában egyszerre szerzője, szereplője és tárgya is egyben létének az ember, csakis a nyelvi aktus háromszubjektumú ágenseként. Jól látható, hogy Bahtyin nyelvfilozófiájának semmi köze a vele gyakran párhuzamba állított pragmatikus beszédaktus elméletéhez.

Megkérdézhetjük, milyen további többlettel bír a személyes – azaz az esztétikai megformálással szemben „ellenálló” – értelem világa? Választ erre a kérdésre a továbbkérdés útján kaphatunk. A regény szellemében – s Bahtyintól némileg eltérő következtetésre jutva – így kell feltenni a kérdést: mit jelent a hős számára a megmutatózó soknyelvűség s a belőle fakadó következmény: a tudat és az irodalmi tudat „nyelvi otthontalansága”? Mit jelent számára az, hogy a róla szóló

<sup>11</sup> Mihail BAHTYIN: Slovo v roman’e. In *Uő: Voprosy lit’eratury i est’et’iki*. Moszkva, 1975. 178.

elbeszélés nem meríti ki saját világának értelmét, s hogy a cselekményesített élet-történet csupán az értelmileg deficités „ideológiai világok” egyikeként képes azt megközelíteni? Az elbeszélés nehézségei ekkor nem a szerző, hanem a szereplő problémájaként merülnek föl, ama igényének megfogalmazódását készítve elő, amely a saját nyelv kiépítésére vonatkozik. Ezzel magyarázható a perszonális formák egyre határozottabb eluralkodása a regényi elbeszélés történetében. Augustinus, Montaigne, Rousseau, Dosztojevszkij, Proust – íme a mérföldkövek. *A perszonális elbeszélésben* az esemény az, hogy a szereplő saját történetének megképzésére alkalmas nyelvre, prózanyelvre tesz szert: a narratív próza nyelvét saját nyelvként konstituálja.<sup>12</sup> Itt nyílik módszertani lehetőség a dialogikus poétika diszkurzív poétikába való átvezetésére.

A próza azért normatív nyelve a regényi történetnek, mert az elbeszélés abból fakadó nehézségeit is témaként realizálja, amelyek az értéktudat és a nyelvi ön-reflexió heterogenitása között fennálló feloldhatatlan konfliktusként jelennek meg, s ezt a konfliktussort ugyanúgy a történet részeként képes megjeleníteni, mint a cselekedeteket és eseményeket. Ez a történetmondáshoz járuló többletfunkció nyilvánvalóan nem konceptualizálható a narratológia formális és strukturális modelljei keretében, de az intertextualitás is inkább megkerüli, mintsem felvállalja a problémát. A prózanyelv sajátos szemantikája többletként járul hozzá az elbeszélés által modellált fiktív világhoz.

A prózanyelv magát a soknyelvűséget jeleníti meg, azt, amely „nyelvi otthontalanságnak” tűnik az esztétikai tudat konstrukciós szándékai előtt, s ennyiben nemcsak a szociolektusok, hanem az esztétikailag értett költészet és irodalom kódjainak semlegesítését is magára vállalja. De a regénynyelv számára egészen más hozadékot jelent: a soknyelvűség megjelenítése már válaszként értelmezhető. Ugyanis azt jelzi: mit jelent a hős önmegértése számára az érték és az értelem diszkrepanciája. Nyilvánvalóan azt, hogy a tudat meghasadt értékekre és jelentésekre, dolgok és szavak világára. Ez viszont már egyfajta belső beszéd jelenlétéről tanúskodik. A megismerés alanya (tudat) és – a megismerés eszközeit reflektáló minőségben – a szó alanya tehát szétválhat, a szétválását megjelenítő harmadik – ez a prózanyelv alanya, azaz a szerző regényesített szubjektuma. A prózanyelv – mivel megjeleníti, nem pedig használja – a szociolektusokat, azok heteronómiáját a hős látókörébe emelheti, s ezzel új kérdést tesz fel: Mit jelent a hős számára a készen talált beszédmódok heteronómiája? Azt tapasztaljuk, hogy a nyelvileg artikulált világok, a szimbolikus világok határain kívüli pozícióba kerülést, nyelv- és értelemdeficités állapotot, amelyben elkezdődik egy új nyelv fölépítése. A regényhős első dolga, hogy új nevet adjon magának: Don Alonso Don Quijotévét avatja magát, Gogol hőse „spanyol királlyá”, Turgenyevé „felesleges emberré”, Dosztojevszkijé „paradox”, „nevetséges” emberré lesz, s ezzel mindegyikük elindítja saját értelemvilágának kimunkálását, a szavak és dolgok új összefüggésének,

<sup>12</sup> Részletesen kifejtve lásd Kovács Árpád: *Personal'noje povestvovan'ije. Puskin, Gogol, Dosztojevszkij*. Frankfurt am Main, Lang, 1994.

illetve a jelentő és jelentett szétválásának – s ennek következményeként – a szignifikációnak a folyamatát. A kanonizált soknyelvűség keretein, a kor uralkodó szimbólumhasználatain és episztéméjén kívül került hős tettének értelmezhetetlenségébe ütközik.

Raszkolnyikov számára például minden szereplő egy-egy verbális stratégia szimbólumaként jelenik meg, amelyek alapján tettének megfejtésére tesz kísérletet; saját beszédként kezdi használni azokat, mintegy többnyelvűvé változtatva belső beszédét. De a belső tapasztalat, a szimbolikusan nem közvetített saját világ, az értelem világa ennek is ellenáll, így az interiorizáció aktusában a beszédmódok és szimbolikus világaik egymást oltják ki. Ezzel a „belső tapasztalat” maga kerül tematizálásra, amit nem szabad sem pszichológiai, sem pragmatikai síkon felfogni. Helyénvalóbb ezt is kérdésként megfogalmazni: *Mit jelent* a hős számára az „idegen szóval” való dekódolási kísérletek alól kibúvó tette? A tett és annak reflexiója közé befészkel magát valami, ami nem predikálható sem analitikus, sem szintetikus ítéletek révén. A tett ily módon bekövetkező elszigetelése (a világtól, a tudattól és az Éntől) jelstatusba kerülését mozdítja elő, s ezzel önálló értékének növekedését eredményezi, azaz az önreflexióról a cselekvés megértésére helyezi át a cselekvő figyelmét. A cselekvés azon, nem szocializálható aspektusára, amely a *Bűn és bűnhődés* szövegének értelempotenciáljával konvergáló jelentését, a tett saját értelemvilágát alkotja, szemben a hős vagy az elbeszélő tudatvilágával. Az így izolált tett olyan értelemvilágot implikál, amely csak a cselekményről leváló személytörténet formájában, egy kis narratívában, a perszonális elbeszélésben bontakozhat ki. Ez a kitérő – mivel nem az elbeszélő, hanem a hős kompetenciáját demonstrálja – a parabáziszként ismert retorikai fogást önálló jel- és szimbólumképzés aktusává avatja, melynek során egyfajta laikus elbeszélői beszédmód jön létre, a hős saját nyelvre, a perszonális elbeszélés diskurzusára tesz szert. Ez volt a regény válasza a szerző válságára. A regény Dosztojevszkijjel nem bomlott föl, s eposzá sem alakult át. A regény megújult a perszonális elbeszélésben.

Az általam perszonális elbeszélésnek nevezett regényforma elméleti megközelítéseinek fontos előzményei, mint láttuk, az elbeszélés konfesszióként való azonosításának kísérletei voltak. Mind Mihail Bahtyin, mind Hamvas Béla a műfaj válságát posztuláló elméletekre a regényhős emancipációjának tételével válaszolt. Bahtyin az idegen nyelvi megformálással szemben valóban radikális ellenállást kifejtő, szuverén értelmi világgal rendelkező személy megjelenésével magyarázza ezt az emancipációt. Hozzátettem, hogy ez az értelemvilág a cselekvésből sarjadó személytörténet narratív többletének, a perszonális elbeszélésnek köszönhetően állt elő. Bahtyin a prózanyelv dialogikus szerkezetének, Hamvas az elbeszélés és a konfesszió szimbiózisának tulajdonítja a fejleményt. Miféle metanyelvi alapja lehet Bahtyin és Hamvas sok tekintetben rokon megoldásainak?

Úgy látom, mindkét felfogás forrásainál Max Schelernek a fenomenológiai redukció husserli mintájától, a „tisztá jelentés” koncepciójától való hangsúlyos elhatárolódása áll. Nevezetesen az, hogy a fenomenológiai redukció nála nem a tudományos módszer, hanem egy bizonyos pragmatikai kontextus, egy bizonyos érdek vagy érték jegyében történik: tehát egy olyan primordiális, még nem értelmezett

valóság („érzelemérték”) jegyében, amely megelőz bármiféle jelentésadást. Ennek az emberi létmód szintjén – Scheler szerint – *a priori* adottsága a *szimpátia*: a szimpátia magyarázza, hogy egyáltalán lehetséges az organikusból kiemelkedő lelki élet „nyitottsága” a világra, azaz az egyén átalakulása személylété, ami az ember kozmoszban elfoglalt helyét a szellemi lény rendeltetéseként határozza meg. A konfesszióként értett nyelv e szimpátia-beállítottság egyik legkésebb emberi tanúsága.

A fenomenológiai redukció husserli módszerét Scheler a *szublimációval* egészíti ki, ami azt feltételezi, hogy minden fenomenológiai aktust integrációként, így az intellektuálisan „tisztának”, rögzíthetőnek tekintett jelentést is az érzelemérték megjelenésének és nem pusztán az érzélem fogalmi behelyettesítésének fogjunk fel. Maga Scheler az *Ember helye a kozmoszban* című könyvében nagy figyelmet szentel Freud szublimáció-tanának, s azt saját szimpátiaelmélete módszerként eszközévé avatja. Ezzel a fenomenológiát meghaladó szubjektumelméleti alapozáshoz járul hozzá, amelyet ma Scheler perszonalizmusaként tartunk számon. Ez a perszonalizmus nemcsak Husserl továbbfejlesztését jelenti, de a fundamentális ontológia alternatívájától is eltérő irányban keresi a „tisztá dologtól” a „megértés dolgához” való eljutás lehetőségeit. Az egzisztencia leválását az életről. Ezzel viszont az élet organikus és pszichológiai-vitalista definícióin is túl lép: mind Dilthey szellemtörténeti vitalizmusán, mind Nietzsche archetipikus, dionüszoszi mintára leírt létittasultságán, mind pedig Bergson életlendületén. Az élet – túl az organikus és pszichés struktúrákon – az egzisztencia szintjén saját meghaladásán munkálkodik, az emberi élet saját szubjektumává, „szellemmé” szerveződésén, amit olyan centrumként lehet megközelíteni, amelyben a szublimáció aktusa megy végbe: az emberi létező a *konfesszióban* szocializálja – társas alakzattá teszi – életének legfontosabb organikus és pszichés megnyilvánulását, egyúttal értelmet adva azoknak, megértve életét. Az értelem („szellem”) energia tehát – az „aktuscentrumként” tárgyalt személy megnyilvánulása.

Bahtyin gondolkodói teljesítményének két preferált területe – a dialógus-filozófia és a prózanyelv-elméleten alapuló regénykoncepció – elválaszthatatlan egymástól teoretikus munkásságában. Az önálló etika tervét Bahtyin sohasem valósította meg. A *K filozófiai posztupka* (A tett filozófiájához) című kézirat befejezetlen nyersfogalmazványként áll rendelkezésünkre, melynek koncepciója mindazonáltal kielégítően rekonstruálható, és a *tett kommunikálhatóságának* irodalmi megnyilvánulásait veszi alapul, azaz egy, az etika, az esztétika és a poétika határán kifejtett elmélet körvonalait mutatja. Az írás Max Scheler aktuselméletének határozott inspirációjáról tanúskodik.<sup>13</sup> Az elmaradt megvalósítást a Dosztojevszkij-monográfia (1929) kompenzálja, melyben a három diszciplína problémakörei egységes

<sup>13</sup> A fokozott szellemi érdeklődést bizonyítják Bahtyin nemrég közzétett munkafüzetei. A publikáció alapján egyértelműen megállapítható, hogy Bahtyin intenzíven foglalkozott Max Scheler műveivel és különösen a *Wesen und Formen der Sympathie* (1926) című könyvével (első kiadás: *Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle*. Halle, 1913), melyről részletes jegyzeteket és nagyobb terjedelmű kiírásokat készített az 1920-as évek közepén,



elméleti modellben, egymást feltételező kölcsönhatásban kerülnek kifejtésre. S ez a regény *poétikája*. A perszonalizmusként artikulált filozófiai antropológia, melynek megalapítója éppen Max Scheler volt, Bahtyin Dosztojevszkij-könyvében – mondhatnám – „poétikai antropológiává” alakult át, a „cselekvés költészet-tanává”, mivel a tettehez annak nyelvi jelenlétmódját Bahtyin konstitutív módon odatartozónak tekintette. A prózai szó az aktuscentrum megnyilatkozása – nem az „objektív” jelentése, és nem is az „szubjektív” intuícióé vagy intencióé. A szó az aktuscentrum megnyilatkozásaként tekinthető beszédeseménynek, amely egyben a „lét eseménye” (sobyt’ije byt’ija). Az orosz idióma az esemény szavában benne foglalt lét jelentését aktualizálja: együtt-lét, ko-egzisztencia – *so-byt’ije*. A szó – a nyelv sugalmazására – az eseményt az együtt-élés eseményének jelentésével ruhazza föl. Ez viszont – mint mondtunk – csak a szó révén és a szó közegeiben megvalósuló, személyközi interakció eseménye lehet. Itt tehát nem a szimpátia érzésének fenomenológiai leírása jut érvényre, hanem a metalingvisztikába ágyazott prózapoétikai modellje. Ezt a különbséget fedi le a *szimpátia* és a *dialógus* terminusainak különbsége: az első az érzésérték megnyilvánulását (konfesszió), a másik a nyelvi esemény többletét állítja szembe a fenomenológiai alapon nyugvó jelentés-fogalom intellektualizmusával, illetve a jelentést a használati szabályra redukáló pragmatizmussal. A szimpátia feltétele tehát nem a vitalizmus életfogalma, nem a beleérzés és expresszivitás, hanem a szimbolikusan közvetített (konfesszió, megnyilatkozás) érintkezés, a párbeszéd. A prózát feltételező regénynyelv.

Max Scheler elméletében a konfesszió az emberi egyed szocializációs aktusaként volt kifejtve. E szerint a megnyilatkozás a „belső” „külsővé”, a szocium előtt megvallottá teszi, elnyerve ezúton önmagaságát, a másik és mások értékelő válaszreakcióját – dicséretét, ítéletét, azonosulását, iróniáját, apológiáját stb. A szocializáció feltételévé tett kommunikáció műfajaként a konfesszió elszakad sok évszázados gyónás-modelljétől és önéletrajzi sémáitól, azaz a bevallás, a már ismert tények közlésének mintájától. A közlés konfesszió-aktusa eseményként adódik hozzá a megnyilatkozást megelőző deficit, „bűnös” bensőséghöz.

---

tehát *A tett filozófiájához* és a Dosztojevszkij-könyv írása közötti időszakban. Az is egyértelműen megállapítható, hogy a korabeli filozófiával való szembesülése a kantianizmustól és a fenomenológiától való elhatárolódást eredményezte. A német gondolkodó halálának évében közzétett *Freudizmus* (1928) első fejezetében Bahtyin a kor legjelentősebb gondolkodójának nevezi Schelert. (Ez a véleménye Heideggernek is, aki jeles honfitársa halála kapcsán őt az egész kortárs gondolkodás legnagyobb szabású „filozófáló erejének” nevezte. Vö. Martin HEIDEGGER: *Gesamtausgabe*. 26. kötet 62.) A kapcsolódó 11. jegyzetben pedig Bahtyin arról tudósít, hogy a kortárs európai bölcsélet áttekintésének szánt (ám megvalósulatlan) könyvében önálló fejezetben készül tárgyalni Scheler munkásságát (vö. *Frejdizm. Krit’icheskij ocherk*. New York, 1983. 20, 25–26.). A Freudról szóló könyv is a szublimáció módszerének elfogadásáról tanúskodik, hiszen itt tapasztalható leginkább Freud metapszichológiai hozadéka, különös tekintettel arra, hogy az élettörténet elbeszélését Freud az elfojtást kompenzáló szimbólumképzés szempontjából értékeli, sokkal inkább e tényező, mint az elbeszélte fabuláris tartalom felől.

A személyes jelhasználatként értett konfesszió szemben áll mind a biológiailag, mind a pszichológiailag motivált vitalizmussal, úgy az ösztön, mint az átélés kifejezésére korlátozott elképzelésekkel.

A regény elméletei által nem érintett kérdések okán, mintegy válaszként jelennek meg az irodalomtudomány tárgyává téve a regény sajátos komponenseinek – a cselekménynek, az elbeszélésnek, a szereplőnek, a térnek és az időnek – szerkezeti megközelítései, melyek három szemléleti irányra bonthatók: formális, strukturális és textuális módszertanokra.

A formális poétika elsősorban a cselekmény és az elbeszélés új fogalmaival – a fabula, a szűzsé és a szkáz elkülönítésével – érnek el figyelemre méltó eredményeket. A szűzsé a verbálisan artikulált cselekményt jelöli, a szkáz pedig az artikuláció – a mondás (Sage) – transzlingvisztikai, evokatív és modális minőségeit ragadja meg. Az írott szöveg mint a szóbeli imitációja, és nem pusztán a cselekménykonstruálás értelmében. Ezzel az elbeszélésben használt nyelvi eszközök manifesztációja (Ejchenbaum) és az elbeszélői beszéd modalitása – „hang, szólam” (Bahtyin), valamint később a „nézőpont-rendszer” (Uspenszkij) – válnak elméleti tényré.

A cselekmény és elbeszélés poétikái a szűzsé és fabula elkülönítése révén helyezték a hangsúlyt az *elbeszéltség* tényére, arra a nyelvi attrakcióra, amelynek következtében a beszéd szavai – az elbeszélői szó státusába kerülve – új referencialitásra tesznek szert, mivel a *szkáz* – a jelhasználatnak a hangzásrendre és a modalitásra összpontosuló alkalmazása – destabilizálja a konvencionális jelentő-jelentett viszonyt, a nyelvi jel sajátos paralelizmusát. Ezt a kölcsönviszonyt aszimmetrikussá alakítja át, új jelentés keletkezését téve lehetővé. Ily módon konfliktus keletkezik a szavakhoz tapadó metaforikus képzetek (referenciák), a használati metaforák, és az elbeszélés aktusa között, a szűzsé és a metafora, a cselekvések és jelképes megjelölésük konfliktusa az a viszony, amelyet az elbeszélés kutatásának formálpoeitikai iskolája tud feltárni. Ezzel a dekonstrukció nyelvszemléleti álláspontját előlegezi meg.<sup>14</sup>

A legtöbb dezautomatizációs eljárás a cselekményképzésről az elbeszélés narratív struktúrájába ékelődő prózanyelvi rendszerezést – és ennek demonstrációját, felfedését – szolgálja. Ennek legradikálisabb következménye annak bizonyítása, hogy a próza nemcsak a nyelv szimbolikus használata révén teljesíthet regénykonstituáló feladatokat, hanem a nyelvi tény dekomponálása révén is, amit a trópusok betű szerinti értelmének tematizálása révén ér el. Azáltal tehát, hogy felfüggeszti a trópus szimbólumalkotó szerepét, mintegy „leleplezi a metaforát”, s ezzel az elbeszélés aktusa a nyelvi jel szerkezetébe hatol be, felfüggesztvén a jelentő-jelentett konvencionális paralelizmusát, azaz evidens azonossággként

<sup>14</sup> A nyelvi jel aszimmetriájának feltárása mint a költői nyelv egyik központi eljárása a formalista „dezautomatizáció” lényege, mely az „önértékű szó” felfogásához vezetett. Utóbbi – szerintem – genetikus kapcsolatban áll a dekonstrukcióval, melyben radikalizálódik: a *nyom* végső soron „az értelmén túli nyelv” (*zaum*) jelentőjének derridai megnevezése. Vö. DERRIDA hivatkozását az OPOJAZ nyelvelméletére: *Grammatológia*, 1991. 95.

kezelt és használt összetartozását, a lexikai kóddal szankcionált nyelvi ténytészerűségét. A szubjektum az, aki a jel dekompozícióját beleoltja az elbeszélő beszédmódba. Sklovszkij számára például Don Quijote egy név, amelynek nincs semmiféle tárgyi utalása, s szerepe az, hogy a történetképzésre beállított narrátort rendre eltérítse a cselekményt előremozdító törekvéséről, s a narratív struktúrába olyan prózai szegmentumokat illesszen be, amelyek Don Quijote beszédei, illetve a betétnovellák formájában felfüggesztik, késleltetik, nehezítik a történet megképződését és a megképzett olvasását.<sup>15</sup> Ezeket a kitérőket Frejdenberg *parabasis*-nak nevezi a görög komédia strukturális egysége alapján.<sup>16</sup> A formalisták által felismert prózakonstituáló műfogást – az elbeszélő történetmondást felfüggesztő konfliktust trópus és szűzsé között – az iróniaalkotás szabályaként fogja föl Paul de Man,<sup>17</sup> aki Friedrich Schlegel nyomdokaiba lépve, maga is a görög

<sup>15</sup> Viktor SKLOVSKIJ: Kak sdelan Don Kihot? In Uő: *Razvjortyvan'ije szjuzheta*. OPOJAZ, 1921. 22–60.

<sup>16</sup> O. M. FREJDENBERG: *Poet'ika szjuzheta i zhanra* (1936). Moszkva, Labirint, 1997. 100–101, 166–168.

<sup>17</sup> Fichte szubjektumelméleti és Friedrich Schlegel iróniaelméleti megállapításaira támaszkodva, Paul de Man a „permanens parabázisz” (Schlegel) kifejezéssel illeti ezt a formalisták által *szűzsének* nevezett eljárást, amely az elbeszélés történetképző funkciójának megszakítását jelöli, és a megszakítás rendszeres ismétlését teszi az elbeszélésmondás (próza) konstitutív eszközévé. A megszakítás érintheti a cselekményszöveget és akkor Sklovszkij *szűzsé-fogalma* felel meg a parabázisznak, illetve a mondás szintaktikai-grammatikai szerkezetét, és akkor Ejchenbaum *szkáz*-fogalmát idézhetjük magunk elé. Mindkét esetben egyúttal az elbeszélés logikai, illetve grammatikai alanyától való elhatárolódásáról van szó, s következésképpen annak kizárásáról, hogy az elmondottakat az elbeszélésben szereplő analitikus és szintetikus ítéletek alapján hitelesítsük, valamint arról, hogy ezt az alanyt azonosíthatóként – szerzőként – fogjuk fel.

A magam részéről Fichte hozadékát némileg más módon hasznosítanám. Hangsúlyozva, hogy a cselekvés alanyát sem szintetikus, sem analitikus kijelentések révén nem lehet azonosítani vagy reprezentálni, Fichte *tetikus* ítéleteket különböztet meg, amelyek sem leíró, sem közlő, sem definiáló funkciót nem töltenek be – egyedül a szóbeli aktus végrehajtójaként jelenlevő Én-t implikálják, azt, aki itt és most a nyelvi rendszert a megszólalás végett kisajátítva nem közöl valamit valamiről, hanem önmagát a nyelvi aktus hordozójaként tételjezi. Az Én, aki magát a nyelvi aktus révén, a nyelvet aktuálisan prezentáló alanyként posztulálja, egyáltalán nem esik egybe sem a megismerő tudattal, sem az Én-tudattal. Fichténél ez a saját gondolkodását megfigyelő alany az intellektus, a szellemi rendeltetésű lény meghatározása: számára jelentéssel bír önnön tudatának és öntudatának működése, mivel azt modellálni képes szövegeiben. Ezt én a szöveg szubjektumának nevezem. Szemben az Énnel, a megszólaló individuummal, ez a szubjektum Fichte szerint – ő *szerzőnek* nevezi – az értelemképzés módját demonstrálja szövegében: „A szerzőnek itt már nem lehet szava. [...] az Én, aki e könyvben megszólal, egyáltalán nem azonos a szerzővel, hanem a szerző azt szeretné, ha az olvasó válna ezzé az énné, ha nem pusztán elbeszélésként fogná fel, amit az Én mond neki, hanem olvasás közben valósággal és ténylegesen önmagával beszélgetne, [...] s ha tulajdon munkája és elmélkedése által, egyedül önmagából kiindulva, létrehozná

terminológiát használja. Fejtegetései alapján úgy tűnik, hogy kifejezhető egy olyan elméleti nézőpont, melynek megfelelően az ember egész nyelvi jelenléte – s korántsem pusztán a poétikai nyelv – „prózaizálódott” és „regényesedett”. Ha valóban így van, ez a körülmény a regény halála helyett univerzális érvényességét tanúsítja, miután elméletileg fölismerjük elemi formakezdeményeit a köznap nyelvhasználat szintjén is. Ez az intenció teljesen megfelel a formalisták elméleti törekvésének, amely abban nyilvánult meg, hogy az elbeszélő nyelvhasználatot a köznap szóbeli magatartás (szociolektusok, dialektusok, szublingvisztikai deformációk, katatónia, afázia stb.) és nem valamely stílusrendszer vagy retorikai norma – entitásaként fogja fel. Ezzel nemcsak a történetmondó (műthosz) és szimbolikus (mimészis, modell) funkciókon alapuló cselekményképző eljárások, hanem az elbeszélő beszédmód nehézségeit demonstráló prózanyelvi alakzatok is a regényszöveg konstitutív tényezőiként kerültek azonosításra, sőt, domináns elemévé váltak, lényeges pontokon újítva meg az elméletírás és értelmezési gyakorlat eszköztárát. Mondanom sem kell, hogy ez a dominancia egyúttal a regényfigura, mint a tett, a jellem vagy a cselekmény hőisének lefokozásához vezetett: a formalisták poétikájában a szűzsésképzés egyik eszközévé, Propp narratív struktúrájában a szűzsé funkcionális egységévé.

Nincs lehetőség, de talán szükség sincs arra, hogy a strukturális szemiotika (Todorov, Kristeva, Barthes, Genette, Riffaterre és mások) eredményeit részletesen taglaljuk,<sup>18</sup> élő technikákról és szemléleti irányokról lévén szó. Elég talán annyi is, hogy ezek egyrészt a modell, a kommunikáció és a textualitás kategóriáival gazdagítják az elbeszélés kutatását, másrészt, a kései fejleményeknek köszönhetően, a történeti és befogadói aspektus kritériumait is figyelembe veszik. Lotman érdeme a szűzsé kultúra-tipológiai megközelítésének kidolgozása, amely a narratológia izoláltan és immanensen kezelt témáit – elsősorban a cselekményképzés

---

és felépítené magában azt a gondolkodási módot, amelynek könyvemben pusztán a képe tárul elébe.” Johann Gottlieb FICHTE: *Az ember rendeltetése*. In Uő: *Válogatott filozófiai írások*. Budapest, Gondolat, 1981. 240. Jóllehet Fichte szerzője az intellektus öntevékenységének zárt világára, a szellem konstruktív fogalmára korlátozódik, álláspontját előnyösen megkülönbözteti a szövegelttes Én határozott eltávolítása. Nem a tudat és öntudat kerül kifejezésre, hanem az aktus, az öntevékeny intellektus szemlélete. Ami az olvasó feladatát nem a szerzői szándék jobb megértésére, hanem önmaga megértésére szólítja föl; ennek feltétele, hogy az olvasó alakuljon át szöveg-énné, aki nem narrációként fogná föl azt, amit az Én mond az elbeszélés során, hanem az Én ontológiai státusváltásaként, amint a szöveg szubjektumaként tételezi magát. A szöveg nem az értelem formáját, nem az eszme megvalósulását, hanem az értelem képzésére alkalmas „gondolkodási mód” sémáját, az olvasás közben megvalósuló autokommunikációt posztulálja.

Fichte cselekvés- és szubjektumelmélete jelentős szerepet játszott a poétikai, filológiai és hermeneutikai módszerek megújításában, s különösen W. v. Humboldt antropológiai nézeteinek alakulásában. Erről lásd KOVÁCS ÁRPÁD: *Literatura A filológiai aktus*. 2002/4. 395–426.

<sup>18</sup> Monografikus áttekintésüket lásd Antoine COMPAGNON: *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris, Edition du Seuil, 1998.

kétféle módját, a kumulatív és a lineáris típusát – a kulturális hagyomány szimbólumainak, „szűzsé-génként” felfogott jelképeinek újrakódolásaként tárgyalja.<sup>19</sup> A regényre vonatkozóan itt a történetmondás határai, perifériája kerül tüzetes vizsgálat alá, érintkezése vagy az irodalommal szomszédos rendszerekkel, mint magánál Lotmannál, vagy a költészet ideális protoformájaként fölfogott mitológiával (Toporov), vagy az autoreferencia és a referencia szembeállításával, avagy éppen megfordítva – különbözőségük megszüntetésével (dekonstrukció). Ha igaz is, hogy a retorika megelőzi a grammatikát, az már kétséges, hogy a nyelvet is megelőzi, hogy annak is elemi formája. A „nyelv formái” belső, konstitutív – az emberi jelenlétmóddal összefüggő – formák. Humboldt ezen axiómája ma – az elméleti apóriák divatja idején – aktuálisabb, mint valaha.

A poétika szcientista irányai, tehát a költészettől eltérő területekről átvett modellek (fejlődéstan, alaktan, formális és szimbolikus logika, strukturális és generatív nyelvészet, kognitív pszichológia, információ-, kommunikáció-, mítosz- és kultúraelmélet stb.) alkalmazása a költészet területén meghatározta azt, hogy a történet és az alany fogalmát a megnevezett modellek előfeltevéseinek megfelelően definiálják. A probléma ma éppen a definiálhatóság kérdése kapcsán merül föl, amennyiben maga a definiálhatóság tematizálódik az elméleti beszédben. Itt válnak el a szcientista és a poétikai interpretációs modellek. A magyarázat és a megértés viszonyának mineműségében. A történet struktúrája ugyanis nemcsak megkonstruálásra kerül, hanem közlésre is: az elbeszélés megszerkeszti – szelektál és összekapcsolja – a kiválasztott elemeket, ennek eredménye a szűzsé – ezt a tételt elfogadja a formális poétika és a strukturális narratológia is. A szemiotika kulturális modellként tartja számon az ilyen struktúrákat, s ezzel kilép az immanens szöveg fogalmi hálójából. Ugyanezt az intenciót találjuk az intertextualitás-elképzelések háttérében is.

A történet elmondhatóságának és a szubjektum definiálhatóságának folyamatosan ébren tartott problematizálása abban az értelemben tekinthető produktívnak, hogy ezzel az elméleti gondolkodás problematikája a regényhős kérdéséhez fordult vissza, s egyre inkább módszertani önvallo másként hagyta magát olvasni. Míg föl nem merült a gyanú, hogy nem föltétlenül a tárgyban, megeshet, hogy a beszédmód előfeltevéseiben gyökerezik a probléma. Nem tagadhatjuk, hogy az elméleti gondolkodásnak is van története, s lehetséges, hogy a jövő már elkezdődött. Minden jel szerint az irodalom és az elmélet „vége” után vagyunk. S ha ez most az „után kezdete”, talán az elméletíróknak is az újramezdésen kellene fáradozniuk. Ha ugyanis elfogadjuk – de immár kiindulópontként –, hogy e két központi jelenség (az elbeszélte történet és az elbeszélte ember) nem definiálható, talán a dolog természetéhez igazodva kellene beszélni róla. A problémát a következőkben látom.

<sup>19</sup> Jurij LOTMAN: A szimbólum – „a szűzsé génje”. In Uő: *Kultúra és intellektus*. Fordította, szerkesztette, az elő- és utószót írta Szitár Katalin. Budapest, Argumentum, *Diszkurzívák*, 2002. 53–77.

A szcientista magyarázat a történet szerkezetéhez kapcsolja a cselekvés *állandó* tulajdonságait, a szereplőhöz pedig a *változókat*. Ezzel mind a szabályszerűség, mind az aktuális alkalmazás elvárása kielégül. A szereplő egyfelől eleget tesz egy normának, másfelől egyéni módon, másképpen, mint a többi szereplő, vagy más műfajok hőse, alkalmazza azt. Ez tökéletesen kielégíti az individuum definícióját: sajátlagossága *mátságában* rejlik, nem az önmaga által reprezentált azonosság értelmében, hanem a *hozzá hasonlótól* (az emberi nem, vagy egy csoport, vagy egy korosztály stb. tagjaitól: tanár a tanártól, diák a diáktól, kőműves a kőművestől) való eltérés értelmében. De ez azt is jelenti, hogy egyediségét a csoporton belüli analógiák alapján mérjük, s azt az így megfigyelt különbségre redukáljuk. A „narratív identitás”, a dinamikus azonosság elméletét megalkotó Paul Ricoeur – az általam vázolt két irány, a szubjektum- és az elbeszélés-elemzés szimbiózisa jegyében – ezt abban jeleníti meg, hogy az elbeszélésben, a megelőző, prenarratív tapasztalat történetté komponálása („konfigurálása”) aktusában a szereplő magával a szerkezettel, „konfigurált” története alakzatával válik azonossá – „regényfigurává”. Az olvasás aktusában – vagy az első személyű elbeszélésben – az elbeszélést végző alany refigurálja magát, s ebben az olvasható alakmásban ismeri föl önmagasságát (ipséit). Azaz: az olvasható létmódnak a másféleségében. Az olvasó a mátság összetevői – a szövegek és a szimbólumok közvetítése – révén hozzáférhető hagyomány prizmáján keresztül olvassa saját történetét, a szemantikailag ezáltal földúsított „szövege előtt”. Következésképpen, a cselekményesített „életösszefüggés” (*Lebenszusammenhang*, Dilthey), és refigurációja a kulturális hagyományba való beíródás eszközei. A refigurált alak az én ön-újraértelmezését teszi lehetővé a kulturális hagyománytípusok szöveguniverzumának tükrében. „Más” az emberben a cselekvést felfüggesztő, *olvasó* lény. Azonban, mindezt elfogadva is fölmerül, hogy a modell nem specifikus a regényre – ugyanis minden más szimbolikus formának ugyanez a funkciója.

A probléma többek között az individuum univerzális – kulturális (intellektuális) – fogalmában rejlik, mely szerint a tulajdonságkészlet állandó és változó jegyeinek paradigmája képezi a narratív azonosság tárgyaként vizsgált entitást. Az ebből adódó gondokat észleli Ricoeur, amikor *A tulajdonságok nélküli ember* hőseit, egy tulajdonságokkal terhelt világban, nem tartja azonosíthatónak a semmivel. Ellenkezőleg: a „Ki vagyok?” kérdése tiszta megjelenésmódjának tekinti – korántsem az ember eltűnésének. Ahhoz a gondolatához is csatlakozhatunk, hogy az individuumnak át kell esnie ezen a katartikus kiürülésen. El kell veszítenie, hogy visszanyerhesse önmagát. De mit kell elveszítenie? – mit, ha a regény alapján tájékozódunk. E problémakörben további elmélyülésre van szükség.

Ugy tűnik, a tulajdonságok egységeként elképzelt ember fogalmát, a szcientizmuson nevelkedett értelemképzés „individuumát”, az identikus alany képzetét, mellyel szemben a regény másféle szubjektum-értelmezést dolgozott ki története során. Ez a tapasztalat azt mutatja, hogy az alany személyes, az individuum kollektív jelenlétmód. Az individuumnak sorsa van, a személynek története, maga alkotja – maga által elmondott – története. A sors alakzata a szűzsé, az alany alakzata a személyes történet szöveges megnyilatkozása, a perszonális elbeszélő diszkurzus.

A diszkurzív elméleti modell megalkotásánál azt a célt fogalmazhatjuk meg mint soron következő feladatot, hogy a kétféle, egymástól elszigetelten alkalmazott szabályozási rendszert, a regényelmélet szubjektumértelmező és a poétika történetképző megnyilatkozás-elméletét, kétoldalúval váltsuk föl az interpretáció minden szintjén. Azt tételezve, hogy az elbeszélte történet és a személyes megszólalás elválaszthatatlan összetevői a regényi prózának.

A regényi elbeszélés szövege és a szöveg világa (tematikusan egysége) az egyik ilyen bilaterális szabályozási kérdés. A szöveg témája nem azonos a benne megnyilatkozó szereplők és elbeszélők proposícióinak összegével, de a polifonikusan fölfogott értékorientációk jelentéstartományaival sem. A szöveg világa a *diszkurzív szemantika tematizációja* révén jelenik meg. Az új szemantika csak témaként tud megmutakozni az olvasó előtt, de sem az elbeszélő, sem a narrátor szavában, hangjában, nézőpontjában nem érhető tetten. A szövegnek az olvasóhoz fordított appellatív rendszerében kell keresnünk hordozóit, amely az olvasót saját szöveg megképzésére (interpretációra készíti), hogy az irodalmi szöveg után saját szövegének olvasójává lehessen, az olvasat szövegét az olvasott szöveg részeként tudja identifikálni – az olvasott szerzői szöveg részeként. Ebben az esetben az olvasott szöveg közvetítésként lép föl a saját nyelvhasználattal szemben, mondhatjuk, saját nyelvével szembesíti az olvasót, kijelölve annak dialógusképes határait, föltárva a mondhatóság és nem mondhatóság mezsgyéjét, s ebben a nyelvváltságos küszöbhelyzetben indítja el a szubjektum megképződésének folyamatát. Ami a jelképzésre való fölszólítással ér fel.

Az a tény, hogy az elbeszélés nem merül ki a történetmondással vagy a történetmondó narráció felfüggesztésével, de a mindkét esetben érzékelhető elbeszélői „hang” individualitásával sem, oda vezetett, hogy a kutatók beszélni kezdtek a problémáról: a kollektív (Jauss) vagy individuális (Iser) közvetítettség kérdéséről, mely „az olvasás *aktusát* is a szöveg *repciójaként* engedi megjelölni” (Ricœur). Ez a poétikát kiegészítő törekvés esztétikai természetű. Az olvasás két iránya kétféle szerepre vonatkozik: „Az olvasás hol úgy jelenik meg, mint *felfüggesztődés* a cselekvés folyamatában, hol meg úgy, mint *újraindítás* a cselekvés irányába.”<sup>20</sup> A szöveg képzeletbeli világa és az olvasó tényleges világa között individuális és kollektív szimbólumok és képzetek közvetítenek. Az olvasást azonban fölfoghatjuk úgy is, mint belső beszédet vagy autokommunikációt,<sup>21</sup> sőt, mint *saját szöveg megképzését*, azaz a cselekvés egyik sajátos módját: az olvasat (interiorizált) szövege ugyanis a következő időkitöltés szakaszában már a gondolkodás eszközeként lép fel, miáltal a cselekvés készítésévé lehet. Az olvasat szövege a cselekvés egyfajta autostimulációjaként is értelmezhető, sőt, az applikáció igényének másként nem is tud megfelelni. Gadamer szerint a megértés nem

<sup>20</sup> Paul RICŒUR: A szöveg világa és az olvasó világa. In THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák* 2. 40.

<sup>21</sup> Jurij LOTMAN: A kommunikáció kétféle modellje a kultúra rendszerében. In KOVÁCS Árpád–V. GILBERT Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció*. Pécs, 1994. 16–43.

az olvasásban, hanem a rákövetkező cselekvésben teljesedik ki és tesz tanúságot alanyáról. Azaz: a hatástörténet nem immanens – kulturális vagy intellektuális – folyamat, mélyen benne gyökerezik az egyszeri emberi cselekvés világában.

Az olvasó, megalkotván saját szövegét, a szerzői szöveg közvetítésével megtoldott distanciára tesz szert saját – individuális és közösségi szimbólumok által irányított – beszédmódja tekintetében. Azaz *szubjektumként* lép föl saját nyelvével és beszédével szemben. Ez a szubjektumstátus már nem olvasói, hanem perszónális viszonyt testesít meg, azt a történetet, amelynek során az individuum – a kultúra és az életvilág egyede – személlyé alakul át. Azt mondhatjuk tehát, hogy nem az „elbeszélő hang” individualitása, hanem e hangnak az *írott* diszkurzíva révén közvetített szemantikája képezi azt az autonóm értelemvilágot, amelyet az olvasó tematizálni képes. Az olvasás két szintje – a tematikus és a szemantikus – a regényre is érvényes. Többről van szó: a regény ezt a mechanizmust mindig témává teszi, különösen a műfaj újabb változatainak megszületésekor. Illusztráljuk mondandónkat Cervantes regénye alapján.

Azt látjuk ugyanis, hogy a *Don Quijote* tapasztalata ébreszti rá a regény természetéről gondolkodókat arra, hogy a cselekvő és cselekvése, illetve szava között fennálló viszonyt a regény új módon konceptualizálja. A regényről való gondolkodás a tapasztalatát frappánsan foglalja össze Milan Kundera, aki, miután leszögezi, hogy az ember „tetteivel különbözteti meg magát a többi embertől, általuk lesz egyénné”, ennek az azonosságkeresésnek történeti aspektusára vet fényt. Emlékeztet Dante szavaira: „A cselekvő ember legfontosabb szándéka, bármit cselekszik is, az, hogy feltárja arcát.” Kezdetben tehát a cselekvést annak önarcképeként fogták föl, aki cselekszik. Később, 17. és 18. századi tapasztalatokra hivatkozva, Kundera leszögezi, hogy a regény valójában azt demonstrálja, hogy a szereplő „sosem ismeri fel magát a cselekvésben. Közte és tettei közt rés tátong. Az ember tulajdon arcát akarja feltárni a cselekvéssel, de ez a kép nem hasonlít rá. A regény egyik nagy felfedezése a cselekvés paradox jellege”.<sup>22</sup>

Ha a regény csupán cselekvés-szerkezeti modell volna, akkor itt be is fejeződhetne a róla való elmélkedés. Csakhogy a regény elbeszélés is, s az elbeszélt cselekvés már nem pusztán a cselekvő és cselekvése paradox viszonyát mutatja meg, hanem e paradoxon (szemantikai konfliktusokon alapuló) értelmezését is. A cselekvő és cselekvése között támadó „résbe” beíródik a személyes elbeszélés, melynek alanya – az elbeszélővé alakított hős – nem azonos a szöveg szubjektumával.

Kemény Zsigmond, aki regényíróként nemcsak a cselekedetek „szoros egységének törvényét”, hanem közlésmódja, az elbeszélés általi – a drámával szembeállított – indokoltságát is tárgyalja, az egység szorosságát inkább a *détalizációtól* (ez nála az elbeszélő beszédmód narratív specifikuma) teszi függővé, mint a cselekvések koherenciájáért felelős kompozíciótól.<sup>23</sup> Azaz, a cselekvő és cselekvése

<sup>22</sup> Vö. A *regény művészete*. 31–32.

<sup>23</sup> Kemény ZSIGMOND: *Eszmék a regény és a dráma körül* (1853). In *Báró Kemény Zsigmond munkáiból*. Budapest, Franklin-Társulat, 1905. 129–151.



közötti rést áthidalja, de nem cselekvések, hanem tárgyi részletek révén. Az egység így helyreáll, jóllehet nem azon a szinten, amelyen a hasadás bekövetkezett. A cselekvés és a cselekmény között fennálló összefüggés koherens, a cselekvő és a cselekvése közötti viszony konzisztens (vagy annak ellentéte – inkonzisztens).

Óvakodnunk kell attól, hogy a „részletek” azóta megkopott fogalma hatására félreértsük Kemény intencióját. Ezért szövegezzük le: nem miliőelméleti megfontolásról van szó, nem a „körülmények” jellemformáló hatásáról. Kemény pontosan fogalmaz: a „valódi élet”, a „hétköznapi viszonyaink” az ember számára tapasztalatként, szubjektíve értelmeződnek. A változás „nem ered olyan cselekedeteinkből, melyek következményeiknél fogva magokkal ragadnak [...]. Nem saját tetteink kényszere miatt távozunk múltunktól, kedélyvilágunk-, gondolkodásunk- és akaratunkra nézve. Oh nem! Másokká csak azért leszünk, mert látunk, mert tapasztaltunk, mert élünk”. (143). A változás folyamatos, alig észlelhető: az ember „a folyvást változó útvonalhoz hasonlít”, „a regény jellemeinek módosulásai egy csoport apró détailtól” függenek, melyek nem a csoport és nem is az individuum dimenziójában helyezkednek el. A lényegi kérdés éppen az, hogyan értelmezzük a *détailok* csoportjának funkcióját, ha Kemény nyomán elfogadjuk, hogy a regényben a cselekmény által nem, vagy csak részlegesen tagolt változás „minden magyarázata csak a lefolyt időből áll”. Jóllehet Kemény Zsigmond az organikus elven nyugvó kompozíció elvét vallja, ugyanakkor éles szemmel veszi észre, hogy a cselekvés és változás idejét az így értett „cselekvény” nem képes kimeríteni, míg a dráma „mindent cselekvényekből épít és mindent cselekvényekből indokol.” (144).

Ha tovább visszük e gondolatot, azt mondhatjuk, hogy a történet egységének regényre jellemző alulstrukturáltságát, „lazaságát” nem a cselekmény szerkezete (Sklovszkij „szűzsége”, Ricœur „konfigurációja”, Propp „kompozíciója”, a Lévi-Strauss vagy a Toporov féle mitikus kód) kompenzálja, hanem a szöveg faktúrájával jelölt tárgyi részletek. Még tovább menve, azt is állíthatjuk, hogy míg a cselekményegység szerkezetileg megragadható – esetenként paradox – viszonyt teremt a cselekvő és cselekvése között, a tárgyi részletek csoportja egy másik, struktúrán kívüli világhoz, a nehezen definiálható/strukturálható figura – a regényhős – világhoz tartózó rendszert alkot. Tegyük hozzá nyomban azt a kiegészítést is, hogy ezek a részletek csakis úgy foghatók föl, mint a *cselekvés részei*, a szubjektum cselekvés által meghosszabbított jelenlétének tanúságtételei. Nem „magábanvaló dolgok” (Kant dualizmusának és a szubjektum szubsztanciaként való felfogásának alapja), hanem a cselekvés tárgyai, a személy jelenlétének formái a mindennapokban és a történelemben. A cselekvés tárgyai nélkül a szereplő életösszefüggése nem közelíthető meg,<sup>24</sup> ezek rendszere képezi ugyanis az élet

<sup>24</sup> Ebben látja a regény válságának kezelését Proust és André Gide elbeszélései kapcsán Babits Mihály. Leszögezi, hogy a válságot igazi mélységében csak a regényírók érzékelik, s a kiutat az életlendület tematizálásával találják meg, amit Babits Bergson alapján, sőt, az írókra gyakorolt bergsoni hatásként értelmez: „A lendület több, mint az egyén, noha benne van az

koherenciáját biztosító „textúrát”: azt a szövegpontenciált, amelyből reális szövegek képezhetők az elbeszélésben. Azért lehetnek amolyan szövegkezdemények, szövegalkotásra fölszólító jelzések, mert egységüket egy bizonyos cselekvő cselekvésének aktusdimenziója, a cselekedetek diszpozíciója alkotja. Ennek okán alkotnak rendszert is, egy élet összefüggésének jeleit a cselekvés értelmezője számára, aki lehet ő maga is. Az egy tehát nem esetleges, hanem megismételhetetlen. Csak ha *törvényt* – logikailag megalapozott normák rendszerét – alkotva közelítjük meg, csak akkor tűnik esetlegesnek, sőt, paradoxnak vagy akár abszurdnak, mint Don Quijote vagy Miskin herceg „idiótasága” esetében. Ha viszont a törvény helyett *történetet* alkotunk/olvasunk, egész más eredményre jutunk.

Térjünk vissza Cervantes hőiséhez, és vizsgáljunk meg egy „detailt” – mondjuk, a borbély réztányérját – és azt a személyes szöveggépzést, amelynek hatására ez a köznapisemmiség a cselekvésmód értelembeli szimbólumává alakul át. A *détail* a dolog azon részének megjelenítése, amely a beszéd témájává válik a dologgal való cselekvés aktusában, s ebben az értelemben tárgyi részlet. A dolog megnevezett része alapján válik a beszéd és az elbeszélés témájává. Vagyis, mielőtt elbeszélt és megértett dologgá válhatna, a megnevezés révén a beszéd tárgyává kell tennünk. A megnevező szó azonban nemcsak új alkalmazás, hanem a szóban rejlő trópus kiterjesztése egy új beszélő nyelvi horizontjára és beszédhelyzetének nyelven kívüli kontextusára. A dolog nem merül ki az érzékszervi adatokon alapuló reprezentációival, a csillogó tárgynak a szemlélődőben kialakult vizuális modelljével. A réztányér dematerializálása révén a cselekvés jelévé alakul át.

---

egyénben is: az egyén magában foglalja a világot, valamint őt a világ. Egyetlen lelki tényből, az egyénnek egy pillanatnyi érzéséből, egy hangulatból, egy névből, egy sütemény ízéből ki lehet elemezni egy egész múltat, egy egész társaságot, összes törvényeivel és átalakulásaival.” Ugyanezt állítja a cselekvésről mint egy egész élet, vagy a láthatatlan léleksík freudi tartományának megnyilvánulásáról. Az *action gratuit* és a cselekvés organikus életegységként való felfogása ez, amelyet az élmény biztosít – nem az intellektus, a kultúra vagy a hagyomány. Éppen ezekkel szembe állítva jelenti a történet dominánsát a cselekvés és tárgya. A lendületként (*élan vital*) értett élet és hordozója fontosabb, mint az irodalom, ez a regényválság képzete mögött meghúzódó tény: a regény létezőbb akar lenni, mint az élet. Babits azonban helyesen konstatálja, hogy itt inkább a metanyelv megszületéséről van szó, Proust és Gide ugyanis beleírja regényébe a regényírás genezisének történetét, egy regényíró naplójává avatva a szöveget. Vö. BABITS Mihály: *Az európai irodalom története*. Nyugat, 677, 692–694.

Az élet filozófiai fogalmában feloldott ember, a cselekvés alanya azonban nem azonosítható a szövegben kialakuló képével, melyet a cselekvés narrativizálása és szimbolizációja révén valósít meg. A regényíró számára Bergson és Freud is annak a kultúrának a része, amellyel szemben a cselekvést és a cselekvés tárgyait a regényíró mozgósítja. A cselekvés története személytörténetként tudatosul, nem pusztán az életnek a cselekvésben érvényre jutó „lendületeként”. A cselekvés lényege, hogy alanya nem elszenvedi, hanem él ezzel a lendülettel: életének nemcsak szereplője, hanem elbeszélője és szerzője is. *Szövegsubjektum* e háromfunkciós – egymást feltételező és egymással kölcsönhatásban lévő – egységnek a neve.

A *Don Quijote* nyilvánvalóan azért lett klasszikus mintája ennek a műfajnak, mert a cselekvő minden egyes tettét a végrehajtásmódjának verbális demonstrációjával egészíti ki. Don Quijote elmondja Sanchónak, hogy mi látható, mi tapasztalható és mit kell tenni, s egyidejűleg azt is, hogy a mindezt hogyan lehet értelmezni. Másként szólva: nemcsak cselekszik, hanem egyidejűleg át is alakítja jellé azt, amit tesz: az észlelés adatait, a réztányért és a vele végzett cselekvés vizuális képét verbálissá alakítja át. Ezáltal a végrehajtott tett kapcsán elbeszélt narrátori meséről (szűzsés elbeszélésről) az *aktusra* tereli a figyelmet, amellyel a cselekvést végrehajtja, miáltal a cselekvést és jelölését megelőzi a *jelölés módjának* személyes narrációban létrehozott reprezentációja. Ennek következtében megkettőződik a tett, mely egyfelől eredménye – a cselekményben betöltött szerepe – alapján paradox viszonyba kerül a cselekvővel, másfelől, a tettet végrehajtó reális és intencionális aktus következményeként, a tett verbális jelét (és nem a cselekményt) hozza létre. Don Quijote tette az elbeszélő szava nyomán a szűzsé szerkezetébe, saját szava közvetítésével viszont a személyes szövegbe épül be, ahol a többi jellel korrelálva, metaforikus megnyilatkozást alkot, az olvasás során pedig szimbólummá válik. A végletekig egyéni cselekvés és a személyes szó alánya így a tethez való szubjektív viszonyát jeleníti meg. Ezt a képződményt nevezem a *cselekvés diszpozíciójának*, szemben a cselekvés olyan másféle konceptusaival, mint a cselekvés funkciója (Propp), vagy kulturális típusa (Lotman), archetípusa (Toporov), konfigurációja (Ricoeur), módusza (Frye).

A cselekvés diszpozíciójának nyelvi megjelenésmódja, a *cselekvés történetének* és szimbólumainak megalkotását szolgáló személyes elbeszélés biztosítja azt, hogy kommunikálni lehet a jelenlét tapasztalatának az értelmét is, s nemcsak az élet vagy a kultúra világában (a 17. századi Spanyol Királyságban) betöltött – abszurdnak tetsző – szerepét. A korszak nagy narratíváiba való beillesztésének feladata a „reális” történetíró pozíciójában fölléptetett Cid Hamete Benengeligre hárul: ő a naturalista megfigyelő, a „krónikás” és tudós történész elbeszélő (71), – a nem szcientista, laikus elbeszélővel, Don Quijotéval szemben. Cervantes szövege a kétféle elbeszélés – az írott narráció és a szóbeli, személyes megnyilatkozás – konfliktusát, illetve beszédmódjuk diszkurzív különbségeit teszi nyilvánvalóvá. A szakember objektivitását egyfelől az általa föl nem adható megfigyelői horizont és kulturális értékrend (az arab nyelvi tudat), másfelől az ebből fakadó történelmi perspektíva határozza meg. Az intézményes megkülönböztetéstől eltérően, Don Quijote számára a „mórt”, nem a nemzeti hovatartozása és vallási meggyőződése minősíti, hanem „rossz keresztény” volta, ami a cselekvésben mutatkozik meg, abban, hogy a dolgot szemléleti formájára korlátozva értékeli. A dolog nem azonos a szemlélőben kialakuló megjelenésmódjaival. Az esztétikai tudat – íme a „pogány” definíciója. Cselekvésének az a tévhit az indítéka, hogy a látható világ az egyetlen reális világ, azaz a látható egyben valóságos. Ez az episztemológiai előfeltevés nevezhető – a Don Quijote-i szóhasználat jegyében – „pogánynak”.

Az esőben megtisztuló, a napfényben ragyogó fémtárgy csupán látszata szerint réztányér. Hiszen, ha valóban az, akkor mit keres az ember fején. A fej védelmére szolgáló tárgy neve sisak. A jelenség tehát egyszerre borbélytányér és

ércsisak, illetve sem ez, sem az a maga teljes valóságában – leginkább valami harmadik, túl a lovagi és a köznapi világlátás horizontjain. Ezeken belül tehát nem definiálható. Ténylegesen csak a cselekvés tárgyaként tapasztalható meg mibenléte, azaz e cselekvés saját világának kialakítása során, annak egyik jeleként. Ám ez a dolog átalakítását követeli meg, ami egy aktusban egyesítheti a *dolog történetét* és a *cselekvés történetét*. Ezt az eljárást *refabularizációnak* nevezhetjük: míg a szüzsé fogalmát a fabula nyelvi elidegenítéseként határozzák meg, s ez egyben az elbeszélő próza definíciója is, addig a refabularizáció azt jelenti, hogy a dolog látzatát és a látzat tematikus egységét a prózanyelvi szimbólumképzés a cselekvésben gyökerező és a cselekvés révén feltáruló történettel cseréli ki.

A történelmi perspektíva és a „fordított”, anarratív perspektíva között fennálló probléma ez. Az aktus története ugyanis sohasem tárgya történeti narratíváknak, ennek csak a cselekvés eredménye és a cselekvő neve, valamint horizontja a tárgya. A cselekvés diszpozíciója nem narrativizálható. Ugyanúgy, ahogy a belső beszéd nem grammatikalizálható. De ebből nem következik, hogy nem jeleníthető meg. A dolog átnevezése, új jel képzése (katakézis) s a jelképzés motiválása (elbeszélése) ennek a nem grammatikalizált, s éppen ezért elliptikus megnyilatkozásnak a formája. A redukált nyelvtan a predikáció visszavonását, illetve deviáns predikációt eredményez. A predikátum felbontását jelzőre és névre, a dolog és tulajdonsága neveire.

Ennek a szubjektivitásnak a története nem esik egybe a paradox tettekből összeállítható – a narrátor által teleologikus szerkezetbe ágyazott – cselekménysémával, sem pedig a lovagregények műfaji kódjával. Ebben a mezőben annak vagyunk tanúi, hogyan tesz szert *saját elbeszélői nyelvre a szereplő*, amely kiszorítja beszédmódjából a lovagregények – betéve ismert, automatikusan földéződő – retorikáját és szimbolikáját, s így a kanonizált, intézményessé vált műfaji hagyomány nyelvét személyes reinterpretációnak veti alá. Teljesen egyértelmű, hogy a regény *cselekvésével megnyilatkozó és megnyilatkozásával cselekvő* hőse, aki a lovagregényt nem olvasásra és az olvasottakat nem idézésre, hanem a tetteinek indoklására és szimbolizálására használja (tematizálja a regénynyelvi idézetet),<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Az intertextus a regényben nem allúzióként, nem is idézetként hat az olvasóra, ahogy az intertextualitás francia elméletei azt magyarázzák, hanem ugyanolyan konstitutív elemként, mint a narráció bármely más egysége: ahhoz, hogy funkcionális lehessen, a szöveg szintjéről áthelyeződve, a téma és a szüzsé szintjén is aktualizálódnia kell, miáltal az elbeszélendő cselekvéstörténet szimbolikus közvetítéseinek számát – s ezzel együtt értelmi tartományát is – gyarapítja. A *Karamazov testvérek* mottójában szereplő bibliai idézet saját szóként el kell ismételnie Zoszimának, aki a példázat Búzamagját Aljosával állítja párhuzamba, azaz metaforikus értelmét (Krisztusra, mint a példázat előadójára és egyben jelöltjére történő utalását) újraértelmezi: a Búzamag nemcsak Krisztus, hanem Aljosa analogonja is, aki ezt az új metaforát (olyan vagy, mint a Búzamag, amely...) cselekedetei szintjén is realizálja. Részletesen kifejtve lásd KOVÁCS Árpád: *Personal'noje povestvovan'ije. Puskin, Gogol, Dostoevskij*. 105–140. Természetesen vannak kevésbé motivált esetek, de azok funkcionalitása kívül esik a regény egyszerre soknyelvű és egyszerre személyes beszédmódjának keretein. Hogy az utóbbi, végtelen szóródáshoz vezető esetben milyen emlékeztár létesül, rövid (epizodikus) vagy hosszú távú (kulturális), további kutatások tárgyát képezhetné.

itt az irodalomtörténeti folyamat diszkontinuitásának helyszíne, s egyben egy új olvasásmód kialakulásának színtere. Nem a cselekmény és szimbólumai, illetve a szimbólumok kulturális emlékezete, értelmezik a cselekvést,<sup>26</sup> hanem a jellé formált cselekvés értelmezi önmagát. Mondhatjuk végül azt is, nem a cselekvés ad arcot a cselekvőnek, hanem a cselekvés tárgyának a cselekvés jelévé való átalakítása. Innen érthető meg egyrészt a vita a harmadik személyű elbeszélővel, másrészt az elbeszélő nyelvek konfliktusának funkciója, amelynek lehetőségét Cervantes azáltal teremti meg, hogy Don Quijotét az arab író szövegének olvasójává avatja. Mambrín sisakja Don Quijote kezében a „pogány” átalakítását jelenti: az arab hős kalandjai attribútumának a keresztény átminősítését.

A mondtak a szereplő „dinamikus egységének” (Jurij Tinyanov és Lev Vigotszkij)<sup>27</sup> rendszerszemléletű megközelítésére utalnak. Ebbe az irányba mutatnak Danto analitikus filozófiájának<sup>28</sup> és Ricoeur elbeszéléseleméleti hermeneutikájának megoldásai is. A Ricoeur által kifejtett „dinamikus identitás” jelentősen kiszélesíti többek között a regényszöveg értelmezési lehetőségeit (bár sokkal működőképesebb a kimondottan allegorikus szövegtípusok, például a parabola esetében), de belül marad a „tulajdonságok” feltárásának elméletén. Holott új „tulajdonság” létesítéséről van szó. Nem az állandó és változó elemek szintéziséről a refigurációban, hanem a szintézis elmaradásáról, elodázásáról. S ez előbb-utóbb ontológiai státusváltást eredményez, a szereplő kvázi szerzővé válásának metamorfózisát: az elbeszélő nyelv által leírt szereplő-páciens, a leírást „leíró”, a leírás eszközeit manifesttá tevő nyelv szubjektumává, a saját szavát megjelenítő szó megalkotásának alanyává. A perszonális elbeszélés alanya nem a „másféle a hasonlók között”, sem nem önazonos, sem nem species. Egyszeri. Egy és megismételhetetlen.

Ezzel visszatértünk az identitás kérdéséhez. A Ricoeur által adott szemantikai magyarázat sem meríti ki az *önmagaság* (ipséité) jelentéstartományát. Annak óind, görög, latin nevei (és származékaik) a *magánnyal* rokon értelmű *egymaga*, *egyszeri*, *egy* tartalmat jelölik, amely tehát nem korlátozható nemcsak az *ugyanaz* (idem) jelentésére, de az *önmaga* azon jelentésére sem, amely a *saját* fogalmán keresztül jut kifejezésre. Egyszeri az a történet, amely a személyes tapasztalat elbeszélését – a tapasztalat cselekményesítését és a cselekményesítés nyelvének szimbólumait – a történelemben való beíródás megismételhetetlen útján követi nyomon. És a történelem beíródásának egyszeri aktusát a szöveg által az egyszeri történetbe (lovagregényi hagyomány a szereplő cselekvését és a történetét formáló személyes elbeszélésben).

<sup>26</sup> A hozzájuk kapcsolódó szövegek sematizált értelmi kivonata, például Don Quijote helyett valamiféle ideologizált „quijotizmus”; Oblomov helyett a radikalizált populizmus ideológiája, az „oblomovság”; személyes értelem helyett tipológiai-szimbolikus jelentésrögzítés.

<sup>27</sup> Jurij TINYANOV: *Problema st'ichotvornovo jazyka*. Moszkva, 1924. 8–13. Lev VIGOTSKIJ: *Művészetpszichológia*. Kossuth Könyvkiadó, 1968. 359–369.

<sup>28</sup> Arthur C. DANTO: Metafora, kifejezés, stílus. In *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1996. 194–201.

A cselekvés tárgyait vizsgálva – láthattuk – nemcsak arról van szó, hogy a borbély réztányérja Mambrín sisakja szerepébe – a köznapi az eszményített világba – kerül, hanem arról is, hogy ezt a tárgyat Don Quijoténak a személyes cselekvés szférájába kell bevonnia, a cselekvés révén át kell alakítania, így adva vissza a különböző beszédmódok által különbözőképpen reprezentált tény, tehát a képzetek által megmászított dolog fakticitását. A dolog fénye, nappal kapcsolatos szimbolikája alapján megtörténik az átnevezés, amelynek során az egyedi jelképzés útját járja be a szereplő: azért nevezik réztányérnak a látott dolgot – mint mondja –, mert el akarják terelni tényleges tulajdonságairól, arany és fényhordozó voltáról a figyelmet (innen ered az Aranykorról szóló monológ is), amit a varázslat művének tekint, a prózai valóság – értsd: az evidenciák – hamisításának; ezt fel kell tárni, interpretálva nyilvánosságra kell hozni. A cselekvés igazságigénye arra irányul, hogy a sisakot ne tekintse készen talált és fogalmilag besorolható dolognak, hogy azt cselekvése révén saját világának részévé tegye, kiemelve mind az idealizáló lovagregény nyelvi kontextusa, mind a köznapi beszédmódok szimbolikus rendjeinek hálójából, kívül helyezze a létező és uralkodó episztémén, azaz bevonja a reális cselekvés világát is átfogó történelembe, a dolog átalakuló funkcióinak történetébe. Csak a cselekvés által személyessé tett dolog, a szubjektív tárgy szolgálhat egzisztenciális tapasztalat, újra megnevezés és – következésképpen – szemantikai innováció alapjául. A jelzett transzformációk a cselekvés működési modelljét képviselik, és éppen ezt nevezzük a regény elemi tematikus egységének, műfajkonstituáló témájának.

Az aktus, mellyel a cselekvést végrehajtja, nem merül ki a döntésnek megfelelő tett kivitelezésében. Az aktust a cselekvés diszpozíciója is befolyásolja, ami annyit jelent, hogy nem csupán a lezajlott események, hanem az események és a tárggyal való cselekvés egyidejű elbeszélése is stimulálja. A „kaland” egyáltalán nem a lovagregényből ismert tettek végrehajtását jelenti. A „kaland” Cervantes regényében a hős személyes elbeszélése által stimulált cselekvéseinek a neve. Ez az elbeszélésmód éppen azt akadályozza meg, hogy Don Quijote az események logikájának megfelelően cselekedjen, s ezzel bevésse tetteit egy összefüggő történetbe. Szerinte az események logikája merő látszatvilágot eredményez: „A bűvös sisak valami véletlen folytán bizonyosan olyan ember kezébe jutott, aki becsét sem felismerni, sem méltányolni nem tudta, s meg se gondolva mit cselekszik, látván, hogy színaranyból van, egyik felét összeolvasztotta, hogy értékesítse, a fennmaradt feléből pedig ezt készítette, mely, mint mondd, csakugyan borbélytányérnak látszik.”<sup>29</sup> Azaz, „olyant, mint”, hasonló.

Sanchóra a naív realizmus képviselte hárul, vagyis az, hogy a hasonlóságon alapuló következtetést okként fogja fel, s a valósággal azonosítsa. Az ettől eltérő gondolkodást nem képes értelmezni: „a lovagokat, akik ekképpen cselekedtek, az események kényszerítették, s volt is okuk e bolondságra és vezeklésre; de mi oka

<sup>29</sup> Miguel de CERVANTES SAAVEDRA: *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Budapest, Európa, 1966. I. kötet, 162.

lehet kegyelmednek, hogy megbolonduljon?” (201). A válasz természetesen az, hogy ez a cselekvés nem okok által vezérelten történik: „– Éppen ez a dolog veleje! – válaszolt Don Quijote. – Ezen alapul az én eljárásom nevezetessége. Mert ha valami kóbor lovag méltó oknál fogva bolondul meg, abban nincs semmi érdem; a legderekből éppen az, hogy az ember minden ok nélkül őrjöngjön, s ezzel adjam tudtára kedvesemnek, mit tennék okkal, ha ok nélkül is ezt teszem” (202). A cselekvés intencionális, nem következik egy másik cselekvésből vagy eseményből, sokkal inkább a szándékolt akarat megjelölésére és kommunikálására szolgál („ezzel adjam tudtára”). Aktuális – Sanchónak válaszként megfogalmazott – célja a megmutatás, annak felfedése, hogy analógián alapuló kapcsolat rejlik az „okságra” hivatkozó gondolkodás hátterében, s ennek a felfedésnek az állandó ismétlése képezi azt az indítékot, amely Don Quijote motiválatlan cselekvéseit, „kalandjait” irányítja. Ezzel magyarázható, hogy mind a lovagregény hátterében meghúzódó dualizmussal, a középkori platonizmussal, mind az ennek reakciójaként megjelenő baconi empirizmussal (Sancho észjárása talán ennek a szenzualizmusnak a paródiája) Cervantes hőse szemben áll, amit az egyetlen valódi realizmus jegyében, a cselekvés végrehajtása és tárgyának a cselekvés jelévé való átalakítása (szignifikációja és szimbolizációja) során, a nyelvi aktus révén aktualizál.

Míg a szemlélet egyik sarkpontja az oksági rend inadekvátságának, a másik az ok nélküli cselekvés jelszerűségének és kommunikatív szerepének állításán alapul. A cél és az ok törvényének alárendelt cselekvést ezért nevezi „varázslatnak” a hős, és látszatnak a produktumában megmutatkozó „valóságot”: „De nem azért, mintha valóban így volna, hanem mert körülöttünk szakadatlanul egész sereg varázsló újí gonosz mesterségét, minden tárgyat kényők-kedvők szerint átváltoztatnak és elfordítanak, s azzá alakítják, amivel nekünk javunkra vagy kárunkra szeretnének válni” (203). Itt már az is kimondásra kerül, hogy az analógia sokkal több, mint egy pszichofizikai paralelizmus létrehozása, sőt annál is több, amit realizálása révén megmutat. Azért több, mert eleve érdek vagy érték szabályozza a párhuzamba vont, kiválasztott tulajdonságot. Ezért benne a nem legalizált vágnak, a „hatalom akarásának” nyomát tapasztalhatjuk meg. Don Quijote intencionált cselekvése ezzel szemben az „akarat akarásának” jelét és szimbólumát – a szépség új, nem reneszánsz modelljét – hozza létre.

Az oksági logika áldozata tehát Mambrín sisakja is, melyet a dolog képe – azaz egy korábban látott dolog vizuális modelljéhez *hasonló* látványa – alapján résztányérnak nevez Sancho, ugyanakkor szövegbeli létmódja alapján – megtörve az analógia hatalmát – „arany süvegnek” hív Don Quijote. Ez a név a dolog elbeszélte története alapján illeti meg a tárgyat. Sancho nem tud olvasni, számára a dolgok olvasott létmódja merő „mese”, „kitalálás”.

A távolban látható dolog, míg észlelhető alakot nem ölt, csillogásával van behelyettesítve, a szubsztitútum pedig az arany legfontosabb tulajdonságával, a fényével. Íme a behelyettesítés és metaforizáció kettős aktusa: „[...] Don Quijote egy lovas embert vett észre, ki a fején valami csillogó tárgyat viselt, mely úgy tündöklött, mintha aranyból volna;” (160). A kettős átalakítást követi a megnyilatkozás, melynek intencióját egyfelől az új jel képzésének igénye, másfelől a

hallgató anticipált intenciója (a kalandnak való ellenállás, a vaskor jelvénye, a kalló-malom alá való menekülés) vezérli: a csillogó tárgyá változott borbélytányér most átalakul aranysisakká, ami az új dolog megnevezését követeli meg, mivel a megnyilatkozás témájává kell tenni. Az új név – „Mambrín sisakja” – megkettőzi a réztányér referenciáját egy látható és egy elbeszélhető létmódra. Egyszerűbben: a látható, de értelmetlen dolog (mit keres az ember fején egy réztányér?) fiktív valóságára, és a láthatatlan, ám elmondható és ezáltal értelmezett, a jelképzés és megnyilatkozás során létrehozott, azaz verifikált (nem predikált) tulajdonsága alapján. A verifikáció nem megfeleltetés, bizonyítás, vagy következtetés eredménye – sem képi analógia, sem fogalom, sem definíció nem minősíti értelmét: a dolog helyett, és említett episztémái helyett a cselekvés szignifikációja és szimbolizációja *eseményként* áll ott. Annak eseménye, ahogy a megnyilatkozás aktusában a beszélő a cselekvés tárgyává tett dolog minőségeiből részesedik, és azokat újabb cselekvése indítékává avatja, s odateszi a „félelem” keltette víziók által eltakart valóság helyére. A regényben csak az elbeszélés és az újrjelölés révén verifikált dolognak van valóságstátusa, a cselekvés tárgyából a cselekvés eszközévé s a beszédben jellé avatott dolognak. A réztányér átalakítása aranysisakká megfelel a cselekvés akarásában rejlő rendeltetés szimbolikus kifejezésének: „ebben a mi vaskorunkban – amint mondani szokták – újólag feltámasszam az aranykort” (149).

A szöveg szimbolikája szintjén a réz az arannyal és a vassal az Ovidius által korszakolt történelem jelképrendszerébe tartozik. Ezért tekinthető teljesen jogosnak a kérdés: „Mi köze ennek a sisaknak a kótisokhoz?” (160); vagyis: az aranykor szimbólumának a vaskort megelőző rézkoréhoz. A kótisok a vaskalapács, Hephaistos tárgyi attribútumának megfelelői, amellyel a görög mester aranysisakot kovácsolt Árésznak, aki maga is a vaskor gyermeke, a háború és a viszálykodás istensége. Ezért van arra szükség, hogy a réztányérral kapcsolatos visszaalakítás a megismétlés aktusával ne merüljön ki, hanem a „vissza” egyben innovációt teljesítsen: a rekurzió helyett a regeneráció a cél, a bennrejlő, szunnyadó energia – s nem az eredeti alak – felébresztése (vö. a *gen* fő jelentésével): „engem az átalakítás nem zavar; a legelső falúban, ahol kovácsot találunk, átalakíttatom, mégpedig úgy, hogy még az se múlja fölül, sőt még csak meg se közelítse, amelyet egykor a kovácsok istene készített a hadak istene számára” (162).

A kalló-malom a kalanddal szembeállított szimbólum, amennyiben a kalandra beállítódott észlelés sebezhetőségének és ugyanakkor magának az észlelésnek („eszünket egészen összekallanák”) a metaforája: csak a kaland erőltetése egy kalandhiányos helyzetben derít fényt arra, hogy a „csapások” nem lovagok viadalának visszhangjai, hanem kótisok csapásai a kalló-malom működésében. A hasonlat, tehát a cselekvés jelölésének és megjelenítésének módja, megelőzi a cselekvést: „Alig mentek azonban mintegy kétszáz lépésnyire, midőn fülükbe olyan hang csapott, mint valami magas szikláról leomló zuhatag moraja” (148). A víz közelségének megörültek, s figyelmesebben „hallgatózni kezdtek”, amikor is más nesz keveredett a morajlásba: „Ütemes csapások hangzottak feléjük, s közbe-közbe vasak és láncok csörgése; mindez a víznek dühös zúgásával egyetemben, bizony bárkit megdöbbsentett volna [...]” (uo.). Az aranykor jelképének, a vízésnek a



megszemélyesítése („dühös”) válasz arra, hogy a vizet a kalló-malom kótisok működtetésére, csapások előállítására kényszeríti, melyeket „vasak és láncok csörgése” reprezentál, előre vetítve a soron következő fejezet témáját, a gályarabokkal megesett kaland történetét. Ez a szabadságában korlátozott víz cselekvésének, a nem saját „akaratából” kezdeményezett „cselekvésnek”, pontosabban a mechanikus működésnek és eredményének a metaforája.

A felvázolt modellt illusztrálhatja az is, hogy amit vezeklése, illetve őrvongása megmutatására cselekszik Cervantes hőse, kívül áll mindkét lovagregényi előkép viszonyítási mezőjén, de az „eredeti epika”, az eposzi hagyomány cselekvésintencióján is. Az alapmintáktól eltérően Don Quijote nem veszti el eszét és nem lesz ténylegesen mélabús, hanem tudatosan utánozza mindkét cselekvésmódot. De maga az utánzás nem a cselekvés révén történő rekonstrukció, hanem ugyancsak a verbális elbeszélés készítése: „lásd mindazt, amit érte teszek vagy mondok, hogy majd elbeszélhesd neki [...] nekem még le kell tépnem ruháimat, szerteszéjjel kell szórnom fegyvereimet, fejfel kell a kösziklának rohannom, száz más ilyen dolgot kell tennem, amik majd csodálatot keltenek” (205). De semmi effélét nem tesz. Ehelyett, levetvén nadrágját, „minden tétozázás nélkül két ugrást tett a levegőbe, azután két bukfencet vetett, felfedezvén olyan dolgokat, amiket Sancho nem kívánt még egyszer látni” (212). Magára maradván, Don Quijote folytatja kínzó töprengéseit: „Roldánt utánozza-e féktelen őrvongásában vagy inkább Amadist csendes búsongásában?” (213). A cselekvésfunkció megvalósítása elmarad, nem válik történetté sem a cselekvés túlhajtása saját világán, sem a cselekvés feladása.

A két ugrás és a két bukfenc semmiféle analógiába nem vonható esetlegesség. Hogyan diszpozicionálja, hogyan jelöli ki a végrehajtó személy helyét ez a gesztus a cselekvés világában? Se Orlando, se Amadis modellje nem meríti ki a cselekvés megalapozásán töprengő hős szándékát. Az egzisztenciális cselekvés megmutatásának igénye ellenáll mind a lovagregényi kód, mind a pusztá intencionális cselekvés szabályozásának. S éppen azért, mert a diszpozíció által kijelölt helyzet olyan, amelyben az egyedi cselekvés igénye fölmerül, de nem tudható, miféle aktussal lehet végrehajtani. Ilyenkor az ágens vagy feladja a cselekvést, egyúttal elfojtva, dühvel vagy bánkódással helyettesítve, kiszorítva, elfedve annak akarását (Orlando, Amadis),<sup>30</sup> hiszen az akarás csakis a cselekvésben tud kifejtődni és megmutatkozni; vagy megőrzi elkötelezettségét a cselekvés akarása mellett – *akarja az akarást*.<sup>31</sup> A cselekvést nem hajtja végre, mert nincs mintája vagy alternatívája, ám fenntartja a cselekvésre vonatkozó akarás motívumát, ha tetszik, a hitét. Ilyen kétségbeesett hit sarjad Don Quijote cselekvéseinek diszpozíciójából is.

<sup>30</sup> Az első fizikai mozdulatokra redukálja az emberi cselekvést (fákat tép ki tövestől), a másik rezignációba merülve, elhárítja.

<sup>31</sup> A cselekvés és akarás összefüggésének leírt mintáját posztulálja Dante kifejezése: „Nem hat az akarát, ha nem akarja.” Vö. Paradicsom, IV. 67. In *Dante Isteni színjáték*. Babits Mihály fordítása. Budapest, Európa, 1974. 282.

Ez a téma a regény értelmezte szépség területére tartozik: az akarat valóságáé, melynek tárgya sohasem lehet valós. Nem valamely létező tárgy megszerzését demonstrálja a tett regényi modellje, hanem a cselekvés akarását, melynek egyetlen reális tárgya lehet csupán – maga az akará. Don Quijote azon töpreng, hogyan lehet nem feladni, hogyan lehet megőrizni a cselekvés akarását, amikor a cselekvésdeficit helyzete abszolútnak mutatja magát (vö. a szélmalomharc szimbólumát). A regény szépnek nem Dulcineát, hanem a láthatatlan természetű akará megnyilatkozását mutatja. Dulcinea az a név csupán, amely az ok nélküli cselekvés, azaz a cselekvésre vonatkozó akará szakadatlan demonstrálását jelöli meg. A cselekvésnek azt a létvágyat kifejező diszpozícióját, amely a regényhős műfaji ismervét alkotja. Ez az ismerv Don Quijote nyelvén így fogalmazódik meg: „Minden ember saját tetteinek gyermeke” (42). Nem kétséges, hogy ebben az értelemben használja a *lovag* megjelölést is. Csak ennek a premisszának a jegyében oldható föl azon állításának alogizmusa, miszerint „a gubások között is lehetnek lovagok” (uo.).

\*

Ha a regényi gondolkodás gyökereit keressük, azt tapasztaljuk, hogy azok a modern regényt megelőző időkbe nyúlnak vissza. Metanyelvi szinten az elbeszélés gondolatképzésként való megközelítése Montaigne *Esszéiben* jelenik meg. A műfaji alanyiságot tisztázó metanyelvi kijelentés így szól: „Mások alakítják az embert, én elbeszélem.”<sup>32</sup> Az elbeszélés nem másodlagos a létezéshez való viszonyában, nem modell, hanem aktus – az írás aktusa a jelen „vagyok”, a *sum* ekvivalense. Szemben Descartes *cogito*jával. Ezért Montaigne számára az „elbeszélt ember” testesíti meg a *condition humaine*, az emberi jelenlét módját: „magamról írok, és az írásaimról ugyanúgy, miként egyéb tetteimről, és a tárgyam visszafordul önmaga felé”;<sup>33</sup> „jelentéktelen és homályba vesző életről vallok itt. De nem ez a fontos... Minden ember magában hordja az emberi létforma teljességét.”<sup>34</sup> Azért az elbeszélt ember jelenti számára a *condition humaine* megtestesülését, mert megélt élete történetének megalkotása során tesz szert az elbeszélés ágense – „egy elbeszélő ember” – az emberi létmód (s nem az életösszefüggés) teljességére, azaz történetiségére és alanyiságára. Az Egy és az Egész hermeneutikai modellje Montaigne gondolkodásában kétségbevonhatatlan. Az *Esszék* nemcsak az elbeszélés szövegét jelöli meg, hanem egy új szövegtípus gyakorlatot, egy műfajt is. A mű címe és utolsó fejezetének címe – *A tapasztalásról* – szemantikailag rokon értelmű szavak: a *próba* (Essay) és a *kísérlet* (L'expérience) jelentése alapján nem az állandóság és nem a változás tulajdonságait ragadják meg, hanem a folytonos létesülést. Ezt egyben az elbeszélés témájának is tekinti Montaigne:

<sup>32</sup> Michel EYQUEM de MONTAIGNE: *Esszék*. Bukarest, 1983. 182.

<sup>33</sup> *I. m.* 13.

<sup>34</sup> *I. m.* 183.

„Nem a létezést festem, hanem az átmenetet; nem a korból korba való átlépést vagy a változások hét-hét esztendejét, de a napból napba, percből percbe átfolyó emberidőt. Történetemet az adott órához igazítom”.<sup>35</sup> Nem véletlen, hogy az *Esszék* írásmódjára mint gondolat kísérletre hivatkozik Rousseau is a *Vallomások*-ban, amikor a konfesszionális formát a személyes elbeszélés érdekében narrativizálja.

A nyelv és az elbeszélő diszkurzus összefüggése tárgyában föl kell dolgoznunk Erasmus innovációit is, mivel nála megtalálhatjuk a jelviszonyok megváltoztatását előíró axiómát, a költői és a tudományos beszéd retorikájának különbségét, melyből a gondolkodás két típusát vezet le – ezeket jelöli a balgaság és a bölcsesség latin istennőinek neveivel. A *balgaság dicséretében*, Morus Tamás családi nevére szólva, a benne rejlő köznévi jelét – *moria* (balga) – tematizálja, majd az így illusztrált szójelentés, a jelölés módja (és nem utalása) szerint végzett olvasás alapján átkódolja közkeletű szavaink értelmi vonatkozásait. Demonstrálja, hogy ezen olvasásmód hatására fény derülhet az evidens foglaimaink „abszurd” voltára, vagyis az elhasznált referencialításra, valamint arra, hogy cselekedeteink többségét a nekik való megfelelés automatizálódott szokása szabályozza. Az ilyen cselekvés felfüggesztőjét nevezik a „bölcsek” „balgának”. Az *apológia*, miként az *eszse* is, új műfaj a reneszánsz tökéletes esztétikai formarendjét destabilizáló beszéd- és írásmódok körében. Mindkettőnek fordulat értékű hatása volt az elbeszélő irodalomra, mely egyszerre érinti a prózanyelv forradalmát, amelyre Rabelais – egy erasmusi gimnázium egykori tanítványának – írásmódja épül, és ugyanakkor a gondolkodás nyelvének reformját, melyet Erasmus a skolasztikus katedrafilozófia absztraktumaival szegezett szembe. A „balgaság” nem betegségre, hanem új jelképzésre vonatkozó metafora. Aszimmetrikus attrakció, amennyiben a legitimált – intézményesített – tudás, a filozófia és a személyes elmélkedés bölcsessége, a Sophia és a Moria ellentétét mint a tudás hatalmát és a gondolkodás akarását állítja szembe. Így a regény műfaji előtörténetének két olyan új forrását vonjuk be a regénypoétika vizsgálatába, amelyek ugyanakkor fordulópontot jelentenek a bölcséleti beszédmódok történetében is, s azon túl a keresztény humanizmus, a reneszánsz és a reformáció kultúrájának elindítói. Hajlok arra a feltételezésre, hogy a filozófia nyelvének „regényesedése” – azaz perszonalizálódása és narrativizálódása – nem egészen véletlen e fordulatok bekövetkezésének feltételei között.

Ez pedig azt jelenti, hogy a regény soknyelvűségének forrásvidéke tágítható: a mítosz, a mese, a népköltészet, a karneváli nevetéskultúra és a menipposzi dialógus mellé odahelyezhetjük a konfesszió, az elbeszélés- és gondolat kísérlét, illetve a tudás és elmondani tudás határait feszegető apológia műfajait is.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> I. m. 183.

<sup>36</sup> A tanulmány az OTKA által támogatott kutatási program (T42844: *Az elbeszélő diszkurzus. Elmélet, történet, műfaj*) keretében készült el.

## Műhely

M. SÁNDORFI EDINA

### Goethe és a szín(pad)kép avagy a szöveg mint esemény (a *Hamlet*-olvasat performativitása)

„Man kann über Shakespeare gar nicht reden, es ist alles  
unzulänglich [...] er ist gar zu reich und zu gewaltig”  
(Goethe Eckermannhoz, 1825. dec. 25.)

„Alles, was im Subjekt ist, ist im Objekt und noch etwas mehr.  
Alles, was im Objekt ist, ist im Subjekt und noch etwas mehr.  
Wir sind auf doppelte Weise verloren und geborgen...”  
(Goethe: *Maximen und Reflexionen* 515)

„Mivel sem a tudás, sem a gondolkodás területén nem hozható lét-  
re semmi sem, ami teljes egész volna – minthogy az egyik a belső  
lényeket, a másik pedig a megragadható külsőt nélkülözi –,  
szükségszerűen művészet gyanánt kell felfognunk a tudományt,  
ha valami teljességet várunk tőle.”

(Goethe: *Színelmélet*)

*Kizökkent az idő; – ó, kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt! Úgy rémlik ne-  
kem, ezekben a szavakban rejlik Hamlet viselkedésének kulcsa [...] nagy tett ne-  
hezedik egy tette nem született lélekre. Úgy vélem, végig ebben az értelemben  
van kidolgozva a darab.*<sup>1</sup>

Goethe *Wilhelm Meister*ének középpontjában egy Shakespeare-darab, a Hamlet értelmezése áll. Wilhelm interpretációjának központi elemét a kizökkentségre, a rend(szer) megbontására, a törés megtörténésére utalás alkotja. A kizökkentség helyretolásának intencionált feladata azonban távol áll a hamleti/wilhelmi állapottól, ami sokkal inkább a kizökkentség, a Fuge (repedés) állapota („die Welt ist aus den Fugen geraten”), nem pedig a Verfügbareit, a valamivel/valami fölött rendelkezése. Wilhelm ön-képzése során próbálja a darabon/művészetben keresztül nemcsak megérteni, de a poiesis-mimesis értelmében meg is alkotni önmagát, több lépésben fordítja, színpadra rendezi (Inszenieren/In-Szene-setzen) Shakespeare

---

<sup>1</sup> J. W. Goethe válogatott művei. *Wilhelm Meister tanulóiévei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983. 277. A továbbiakban a műből származó idézetek helyét a főszövegben zárójelben tett számok jelzik.

dramáját, de a valódi tett/tételezés igazából annak megvonása (Entzug). Wilhelm küzdelme a szöveggel, Hamlet alakjával nem vezet sikerre, az eredeti elképzelés lassan megghiúsul, egyre inkább elidegenedik saját intenciójától. Ez a megghiúsulás, a megvonódás valójában az igazi megtapasztalás helye.

A szellem megjelenése a színpadon ugyanolyan előzetes terv nélkül megtervezett, amint épp Wilhelm állítja a darabról: „Itt másra tanítanak bennünket; *a hősnek nincs semmi terve, de a darab nagyszerűen meg van tervezve.*” (287, kiemelés tőlem – M. S. E.) Goethe a *Zum Shakespeares-Tag*<sup>2</sup> című rövid szövegében szintén utal arra, hogy Shakespeare darabjaira vonatkozó tervei terv nélkül valók, de egy titkos pont körül forognak, amelyet még egyetlen filozófus sem láthatott és határozhatott meg („Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um einen Punkt [den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat]”). Ennek a pontnak a sajátossága, hogy a megtörténés, a végbemenés helye: az én (szubjektum) szabadságának és az egész (objektum) szükségszerű menetének összeütközése („in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die präbendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstösst”). A továbbiakban ennek a titkos pontnak, az eseményyszerűség/megtörténés ezen egyszerre telített és megvont helyének, prezen-ciájának esztétikáját kívánom kidolgozni.

\*

A „Hamlet mi vagyunk...” aposztrofikus kijelentés magabiztossága az archetípusos ismétlődésen alapuló identifikáció, önazonosság lehetőségének bizonyosságából adódik. Ilyen értelemben az archetípus mindig feltételez egyfajta ős-egységet, eredendő megformáltságot, amely újra és újra visszatér, reprezentálódik. Olyan előképről lenne szó, amely az arche és a typos (a kezdet és az ütés általi megképződés, megformálás, a techné) kettőssége. Mindez egyfajta plasztikus állandóságot feltételez. Nincs talán még egy ilyen öröklődő őskép az európai művészet- és gondolkodástörténetben, amely kanonikus olvasatok ilyen hosszú sorát indította volna be.<sup>3</sup>

Shakespeare és darabjai már a 18. században a figyelem középpontjába kerültek Németországban, de valójában a 19. század folyamán válik különösen jelentőssé a Shakespeare- és Hamlet-kultusz. Goethe *Wilhelm Meister*ének interpretációja máig maradandó paradigmának tűnik, kanonikus olvasatként él a köztudatban.

<sup>2</sup> Johann Wolfgang von GOETHE: Zum Shakespeares-Tag. In *Goethes Werke*. (XII. kötet) *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. München, C. H. Beck, 1994. 224–227.

<sup>3</sup> A kanonikus olvasatok kritikájához vö. Anselm HAVERKAMP: *Hamlet, Hypothek der Macht*. DVJSch 1999. 3. 391–418.

Wilhelmnek a szöveggel való foglalatosskódása a goethei nyelv- és fordításelmélet praktizálása, amelyről Carrie Asman<sup>4</sup> vizsgálódásai kapcsán még bővebben ejtünk majd szót. Hamlet-fordítások léteztek már a Goethe-regény Hamlet-olvasatának pillanatában, 1798-ban Schlegel, 1799-ban Iffland fordította le a drámát, de mint ahogy az Wilhelm szövegéből nyilvánvalóvá válik, s intertextusként megjelenik, előttük létezett már egy prózafordítás is, Wieland munkája, amely aztán Wilhelm alapszövegévé válik.

Ha megvizsgáljuk a Hamlet-kultusz mozzanatait, építőköveit (amire itt teljességében természetesen nincs módom és kompetenciám), illetve ezek kritikáit, történetét, akkor megállapítható, hogy a paradigmatis értelmezés mind a mai napig tartja magát.<sup>5</sup> Loquai utal rá, hogy nem vették komolyan a goethei intést, s a *Hamlet* szinte a németek drámájává lett. A német irodalom történetében Goethe Shakespeare-olvasata, s ezen belül a *Wilhelm Meister tanulóévei* című művében kidolgozott *Hamlet-értelmezése* oly mértékben meghatározó volt, hogy már-már a korszakretorika alapjává vált, amennyiben a kora romantika jelentős teoretikusai, mint Friedrich Schlegel vagy Novalis e szöveg kritikájaként dolgozzák ki klasszika és romantika önmegszüntető folytonosságát.<sup>6</sup> Loquai is még arra reflektál könyvében, ami a hagyományos, paradigmatis Hamlet-értelmezés, pontosabban, amely a wilhelmi/goethei kijelentést abszolút értelműnek veszi, a (rejtett) értelmet kívánja felleltni, s amelyért Goethe romantikabeli félreolvasása, torzított olvasata a felelős: azaz Hamlet figuráját, énjét mint betegest, áldozatot állítja a középpontba, aki egy tragikus konfliktus áldozata, akit a sorsa határoz meg. Schlegel és Novalis közvetítésével ezt a paradigmát vették át a romantikusok minden felülvizsgálat nélkül. A „tettre nem született lélek” a „tatenarmer Mensch” a romantikus emberség összefoglaló fogalma lett, s egyre inkább lefejtődött a kontextusról.

<sup>4</sup> Vö. Carrie ASMAN: „Der Satz ist Mauer”. Zur Figur des Übersetzers bei Benjamin und Goethe: Werther, Faust, Wilhelm Meister. In Werner KELLER (szerk.): *Goethe-Jahrbuch* 1994, Weimar, Böhlau, 1995. 61–81.

<sup>5</sup> Csak jelzésszerűen a kultuszt feldolgozó és értelmező újabb áttekintő szakirodalmakból: Roger BAUER (szerk.): *Das Shakespeare-Bild In Europa zw. Aufklärung und Romantik*. Frankfurt am Main–Berlin, Lang, 1988. illetve Franz LOQUAI: *Hamlet und Deutschland: zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jh.* Metzler, 1993.

<sup>6</sup> A romantikus szubjektum megjelenésén túl Schlegel és Novalis a romantikus költészet (Universalpoesie), kritika és ironia-elmélet kidolgozását is többek között a *Wilhelm Meister* mentén indítják el. Schlegel a „szép természettörténetének”, a „poézis poétikai fizikájának” nevezi a regényt, „csodálatos prózának”, amely egyszerre próza és mégis poézis, a mindent és a semmit mondás, mondani akarás prózaisága. Ami azonban számunkra még ennél is lényegesebb a továbbiak, a performatív (ön)megmutatás tekintetében, az a következő kijelentése: „Szerencsés módon ez azon könyvek egyike, melyek önmagukat ítélik meg [...] Hiszen nemcsak megítéli önmagát, de ábrázolja is. (sich darstellt)” Vö. Friedrich SCHLEGEL: *Über Goethes „Meister”*. (Athenäum I. Band 1798) és NOVALIS: Aus den Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen, 1798. In *Goethes Werke*. (VII. kötet) *Romane und Novellen II*. München, C. H. Beck, 1994. 661–677, 681–683.

Németország mély iróniával alkotta meg Hamletjét saját képmására, illetve vélt arcot találni önmagának. Nem elszigetelt kijelentés tehát Freiligrath „Németország Hamlet!” („Deutschland ist Hamlet!”) felkiáltása, vagy Heinrich Heine sokat idézett mondata: „Úgy ismerjük ezt a Hamletet, mint saját arcunkat” (Wir kennen diesen Hamlet, wie wir unser eigenes Gesicht kennen).

Mielőtt saját kérdésfelvetésem, olvasatom részletes vizsgálatára rátérnék, meg kell említenem két fontos szöveghelyet, amelyek mindenképpen rávilágítanak arra, hogy a hamleti gyenge individuum felől olvasott Wilhelm Meister-interpretáció megakasztható, önmaga ellenébe fordítható. Walter Benjamin *A német szomorújáték eredete* című, az allegória-elmélet mára megkerülhetetlen alapszövegében többször is foglalkozik a *Hamlet*tal. Benjamin szerint a *Hamlet* nem tragédia, hanem szomorújáték, valójában nem a figura beteges, gyenge mivolta okozza halálát, amely így nem értelmetlen halál. Hamlet nem a sors marionettfigurája, hiszen a Shakespeare-darabokban, mint a szomorújátékokban általában, minden a szellem órájában történik, a sorson kívül:<sup>7</sup> „az idő nyílásában”, „szakadékban”, amely nem más, mint egy telített prezencia a maga megvonságában. A szomorújátékban a hős halálával csak a nevét veti le, a prosopopeia névbe-nyelvbe írottságát, de eleven marad.<sup>8</sup>

A másik, immár a goethei Hamlet-olvasathoz kapcsolódó meglátás Weiss Jánosé,<sup>9</sup> aki romantika-könyvében szintén megingatni látszik a Schlegelék óta eltorzított goethei Hamlet-olvasatot. Véleménye szerint, amely mindenképp helytálló, Gundolfra hivatkozva, a recepció hármasságából (azaz az anyag, a figura és a forma recepciójából) semmiképpen sem a figura döntő Goethe számára, hanem maga a mű, a szöveg. „Közelebből tekintve azonban azt láthatjuk, hogy Goethe (azaz Wilhelm) *távolságtartással* beszél Hamletről, közvetlen azonosulásról semmiképpen sincs szó.”<sup>10</sup> (Bár Weiss ennél nem megy tovább, de tegyük hozzá, a forma-recepciója sokkal közelebb áll az igazsághoz, igaz nem a gundolfi értelemben.)

<sup>7</sup> Egy lábjegyzet erejéig már itt érdemes utalni arra, hogy a szükségszerű, sors és véletlen egymásba játszatása a *Wilhelm Meister*ben is újra meg újra megjelenik, azaz a véletlen is szükségszerűvé lesz. „Sajnos, már megint a sors szót hallom egy fiatalembertől [...] Hát ön nem hisz a sorsban? [...] itt csak az a kérdés, hogy az elképzelés melyik módja válik javunkra. Ennek a világnak szövedéke szükségszerűségből és véletlenből való; az ember esze e kettő közé áll, és tud uralkodni rajtuk; azt, ami szükségszerű, úgy tekinti, mint létének alapját; a véletlent tudja irányítani, vezetni és kihasználni [...] Jaj annak, aki ifjúságától kezdve megszokta, hogy a szükségszerűségben valami önkényeset lásson; aki a véletlennek valami érzékelést tulajdonít” (74–75.) „Különös! – gondolta magában (Wilhelm). – Hát a véletlen események összefüggnének egymással? És csak véletlen volna az, amit mi sorsnak nevezünk?” (555.)

<sup>8</sup> Walter BENJAMIN: *A német szomorújáték eredete*. In Uő: *Angelus Novus*. Budapest, Helikon, 1980. 329–332.

<sup>9</sup> WEISS János: *Hamlet-recepciók a német romantikában*. In Uő: *Mi a romantika?* Pécs, Jelenkor, 2000. 186–203.

<sup>10</sup> Uo. 187 (kiemelés a szerzőtől).

Mindezek ismeretében saját kérdésem, tézisem a következő. Goethe *Wilhelm Meister tanulóévei* című szövege, illetve a Wilhelm Meister-i Hamlet-olvasat nemcsak paradigmaalkotó archetípus, de annak megbontása is, hasonlóan ahhoz, ahogy a regény a Bildungsroman paradigmaalkotója s megbontója. Volker Zumbrecht megfogalmazásában a mű a regény műfaj első igazi megvalósulása és bukása is egyben. A nevelődés nem zárul le a színházi küldetés megghiúsulásával, a lezárás, a zárlat bár tiszta, de drágakő tisztaságú: azaz a fény mindig másképp törik meg rajta, aszerint hogyan esik rá.<sup>11</sup> Többszörösen tükröző szövegről van szó, amelynek ellentmondana a hagyományosan értett Bildungsroman, amely az imidividuum/én intencionális kiteljesedését, kint-bent én felőli szimbolikus egységének megteremtését jelenti. Ezzel szemben nem időbeli énesülésről, az individuum tételezéséről van szó, hanem inkább annak állandó megbontásáról a szöveg-olvasatok kapcsán. Nem igazán fejlődésről beszélhetünk, nem Hamlet figurája mint a romantikus individuum szimbóluma fontos Goethe számára. A *Wilhelm Meister* önmagában hordozza saját maga újra és újra feltörő pecsétjét, magát a törés aktusát, miként bele van építve autoreferenciális mozzanatként a *Theatralische Sendung* törmelékszövege. Zumbrecht egy másfajta, új típusú ábrázolás (Darstellung) megjelenését hangsúlyozza, ennek koncepcióját dolgozza ki könyvében. Számunkra leglényegesebb a Wandel (változás) kategória hangsúlyozása, maga a megtörténés, a *performativum*, amely köré az interpretációját építi.

Az önmaga pecsétjét határként újra meg újra feltörő szöveg, az én/szubjektum és objektum Goethe által teoretikus szövegekben is vizsgált, illetve a *Farbenlehre* előszavában, bevezetőjében egyaránt reflektált kérdése volt számomra a leginkább fontos. A kérdésfeltevés lényege meglátásom szerint abban áll, hogy megvilágítsuk a paradigmatis, szimbolikus projekt megbontásának immanens lehetőségeit Goethe opusában. Új típusú esztétika lehetőségét veti ez fel, ahol poiesis és aisthesis nem válik szét, ahol egyszerre van mód kettős felejtésben-elvesztésben az „elvárászlók és elvárásoltak” közt lenni. Mindez a tapasztalás = (el)tévedés kerülőútján lehetséges.<sup>12</sup>

A „Hamlet mi vagyunk...” aposztrofikus tételezése ennyiben emlékezés, azaz egy performatív aktus alap-talanságának és önkényességének felejtése, egyfajta tautológia. Olyan új művészetértést hív elő, amely nem a szellem tökéletes kifejeződése, hanem széttört anyagba/szövetbe írása, amely a Goethe-szövegben darabjaiban ismétlődik. Wilhelm *Hamlet*-olvasata nem ér véget a színpadon a Szellemmel való találkozaskor, hanem a szövet/fátyol margójára írt feliratként,

<sup>11</sup> Volker ZUMBRICT: *Metamorphosen des kranken Königssohns: Die Shakespeare-Rezeption In Goethes „Wilhelm Meisters Theatralische Sendung” und „Wilhelm Meisters Lehrjahre”*. Münster, LIT, 1997, 29.

<sup>12</sup> Ez a típusú tapasztalás, amely a Wilhelm számára előálló kerülőút, Tengelyi László tapasztalat-fogalmával mutat hasonlóságot. Tengelyi egy Tapasztalat és kifejezés című pécsi előadásában Husserl tudat-fogalmáról értekezve, a tapasztalat esemény jellegét hangsúlyozta. Ez a tapasztalat maga a kerülőút, a tudat háta mögött történik, de nem tudattalanul. Olyan tapasztalás, amely nincs benne a tervben, a hős tervében, nem szimbolikus, hanem metonimikus érintkezések lökésszerű eseménysora.



emlékezősként-felejtésként tautologikusan ismétlődik. A Goethe-szöveg tartalmazza továbbá az öreg Hamlet, a Szellem utolsó szavait is: „Gondolj *reám*” („Gedenke mein!” [remember me]), s talán nem véletlenül kurzíválva, törmelék-ként, megakasztóként a kontinuuus narratívába, a Philinre emlékezés aktusában. Ez az emlékezés a Mignon halála utáni beszélgetés tárgya, így a halál, a Múlt termei lesznek a fenséges performanciájának terei.

\*

A mottóban jelzett, és Walter Benjamin által is idézett goethei kijelentésre alapozva, miszerint „szükségszerűen művészet gyanánt kell felfognunk a tudományt, ha valami teljességet várunk tőle”, a továbbiakban az episztemológia és ontológia köztességében működő goethei (rejtett) aisthesis-elmélet sajátosságaira kívánom felhívni a figyelmet. Mind a hermeneutika, mind pedig a dekonstrukció megpróbál a goethei természet(Natur)-fogalom, a szimbólum, allegória kérdés közelébe férkőzni, de az hevesen ellenáll az igyekezetnek. Művészetértés és természetértés Goethe esetében nem különül el élesen egymástól, a kettőt összekötő kapocs pedig az „eleven-pillanatnyi megnyilatkozás”<sup>13</sup> *tapasztalata*. Ez a pillanatnyiság, eleven jelenvalóság (prezencia) azonban nem a Derrida, a dekonstrukció által kritika alá vett autentikusság, tanúsítás vagy rendelkezésre állás (Verfügbarkeit) jelene, hanem épp az elillanó,<sup>14</sup> a hiányon, az alteritáson (a másikat Más[ik]ként engedve megvizsgáláson) alapuló, a semmi (Nichts), ami egy szerre a megvonás és a telítettség helye.<sup>15</sup>

Bruno Hillebrand<sup>16</sup> az *Ästhetik des Augenblicks* című könyvének Goethe-fejezetében a pillanatnyiságot szigorúan elválasztja a romantika „misztikus-spekulatív” végtelenség-tapasztalatától. Ez a pillanatnyiság és tapasztalat a villámszerű felvillanás, ahol „az elmúlt és jövőbeliség egymásba omlanak, az (állítólag) megragadhatatlan (unfassbar) totalitás állapota, amely végtelen értelemmel telített.”<sup>17</sup>

<sup>13</sup> A megnyilvánuló titok (das offenbare Geheimnis), az epifánikus el-nem-rejtettség elrejtettségének Goethe kései művét, gondolkodását átható elméleti szerepére elsőként Marlis Helene Mehra utalt. Vö. Marlis Helene MEHRA: *Die Bedeutung der Formel „Offenbares Geheimnis” in Goethes Spätwerk*. Stuttgart, Akademischer Verlag, 1982.

<sup>14</sup> Vö. a goethei természet-„értés” illékony/mindenkor megszökő jellegéhez: Alfred SCHMIDT: *Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung*. München-Wien, Carl Hanser, 1984. 20–21.

<sup>15</sup> Vö. Dieter MERSCH: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002. 46. A megtörténés mint telítettség (Fülle), ami a valamiként adottsághoz képest „előnyt” élvez, esetében Mersch szerint a Heidegger által a *Was heisst denken* című szövegében megfogalmazott el-nem-rejtettség valójában elrejtettségéről van szó, amikor épp maga az el-nem-rejtettség marad rejtve az el-nem-rejtett jelenvalóval szemben, amikor az eredet (Ursprung) egyszerre előállítás és megvonás.

<sup>16</sup> Vö. Bruno HILLEBRAND: Johann Wolfgang von Goethe. „Der Augenblick ist Ewigkeit”. In Uő: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999. 14–35.

<sup>17</sup> Uo. 26.

A performatív megtörténésnek ez az aktusa Goethe esetében nem intencionált, nem antropomorfizált, nem a szubjektumhoz kötött. A valódi tapasztalat minden megismerés, jelhasználat és a hagyományos értelemben vett szimbolizáció előtti végbemenés. Goethe az ádami ősalápothoz kapcsolja mindezt, ahol a jel (Zeichen) megvonása, felbomlása, a jeltelenség, az amphigurie (üres hely), az „ártatlan látás” van érvényben.<sup>18</sup> Goethe rejtett esztétikája valójában aisthetik, a szónak az észlelés általános értelmében, legyen szó a képi hermeneutika (ekphrasis) újraértéséről, a színelmélettel való foglalkozásról vagy az Urphänomen/reines Phänomen (ős-fenomén/tiszta fenomén) kérdéséről. Goethe talán leglényegibb fogalma az Urphänomen, amely önmagát mutatja (sich zeigt); az ősfenomén nem képi, nem platóni módon elgondolt, nem idealizált fogalom a jelenség mögött, hanem a rebus singularibus-ban adott, s egyedül az aperçu-szerű tapasztalás révén észlelhető. Az aperçu nem más, mint Zu-stossen-megtörténés, a tárgynak megfelelő látás, annak észlelése, amely tulajdonképpen a jelenség alapjául szolgál.<sup>19</sup> Olyan ráemlékezés az alapra, ami minden egyes eseményben újra meg újra engedi megtörténni azt. Goethe hangsúlyozza, hogy egyrészt van a *tárgyak előrelépése/előállása*, másrészt az *én világban ott-léte (Dasein)*. A lényegi az állandó Wechsel (ide-oda-váltás, átfordulás az um-kippen értelmében): „Az ember csak annyiban ismeri (meg) önmagát, amennyiben ismeri azt a világot, amit csak önmagában lelhet fel, önmagát pedig csak a világban. Minden új tárgy, ha jól megnézzük, egy-egy új szervet/helyet/közeget (Organ) nyit fel bennünk...” Ez a látás maga a legigazabb Handeln, Tat: de nem a valamit megcselekedés értelmében. A tételezés/Setzung valójában esemény-jellegű, az ek-sztatikus előlépés/előzetesség és az erre felelés, rezponzivitás kettősségében. Az ősfenomén az idea megjelenése, az idea analóg<sup>20</sup> a tapasztalattal, érintkeznek, ez a megjelenésbe jövés (in Erscheinung treten) azonban megjelenés nélküli.<sup>21</sup> Az Urphänomen továbbá maga a határ:<sup>22</sup> sohasem a végső alapnak, a valaminek a meglátása, hanem

<sup>18</sup> Vö. az amphigurie és a jelek kiűzésének goethei problémájához: Stephan GREIF: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Bilder*. München, Wilhelm Fink, 1998.

<sup>19</sup> Vö. Nachwort zu den Maximen und Reflexionen. In *Goethes Werke*, (XII. kötet), *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. München, C. H. Beck, 1994. 731. Továbbá Dieter MERSCH: *i. m.*

<sup>20</sup> Vö. J. W. von GOETHE: Bedenken und Ergebung. In *Goethes Werke* (XIII. kötet), *Naturwissenschaftliche Schriften I*. München: C. H. Beck, 1994. 31.

<sup>21</sup> Vö. a Rudolf Steiner-féle értelmezés a konstitutív eszméről, miszerint a kanti regulatív eszmétől (Idee) eltérően Goethe számára az ész nem egyetlen meghatározott egységet feltételez, hanem az egységesség üres formáját: az ész igénye üres szándék. Rudolf STEINER: *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung mit besonderer Rücksicht auf Schiller*. Dornach, Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1924. 52. Steiner az ősfenomént a tapasztalaton belüli magasabb tapasztalatnak tartja Goethénél. Vö. *i. m.* 70.

<sup>22</sup> Az ősjelenség határlétére Goethe egyik maximájában is utal, ahol különbséget tesz kétfajta rezignáció között: egyik az ősfenoménnél/ben való megnyugvás kísérte rezignáció, amelyet

annak észlelése, *hogy történik*. „Zum Erstaunen bin ich da” – „Azért vagyok, hogy (rá)csodálkozzak”, vallja Goethe, s az ősjelenségre való rácsodálkozás a legtöbb, ami elérhető, „nem kell, hogy többet keressünk mögötte: ez a határ” – írja Eckermann-nak 1829. február 18-án.

Goethe egyik alap-ősfenomenja a polaritás: a vonzás-taszítás, tételezés, feloldás... stb. ellentétének újra meg újra megtörténe. <sup>23</sup> Egy Schweigernak írt 1814-es levelében Kantra hivatkozva ad érvényt talán legkorábbi meggyőződésének: „es lasse sich keine Materie ohne Anziehen und Abstoßen denken (das heisst doch wohl, nicht ohne Polarität).” <sup>24</sup> A polaritás, az (ön)tételezés és megvonás ketőssége a színelméletben és az ismételt tükrözés elméletben a legnyilvánvalóbb. Goethe *Színelmélete* a newtoni teória felülírása, egyfajta nyelvelmélet, a természetnyelv (Natursprache), a polarítások és fokozások (taszítás/vonzás, felvillanó/eltűnő fény, a test megrázkódtatása, tett/szenvedés, a fenséges) nyelvének elmélete. Ugyanakkor Goethe szín-nyelvelmélete a newtoni teória munkájává is válik, amennyiben azt egy régi várhoz hasonlítja, melyet az újabb igényekhez igazítva folyamatosan bővítettek, nagyítottak. Az idegen, hozzátoldott részeket aztán galériákkal, folyosókkal kellett összekapcsolni, így szinte erődítménnyé vált, megkérdőjelezhetetlen alappá. A szabad térnyeréshez mindezt darabjaira kell szedni, de nem új épülettel terhelni, hanem a meglévőkből sokszínű alakzatok egész sorát elővezetni. <sup>25</sup> A természeti fenséges nyelve így egyfajta rom-nyelvvé válik.

---

az emberiség határaként kezel, a negatívnak azonban a bornírt individuum hipotetikus korlátoltságán belüli rezignációt tartja. Ehhez részletesebben Vö. Ernst CASSIRER: *Goethe und die Kantische Philosophie*. In Uő: *Rousseau, Kant, Goethe*. Hamburg, Felix Meiner, 1991. 83–85. Szintén Cassirer utal arra a kanti filozófia goethei újraértése kapcsán, amikor a natura naturans, a természet mint alkotó elv, a folyamatszerűség fontosságát vizsgálja, hogy idealizmus/realizmus Goethe számára nem szigorúan elhatárolódó kategóriák. Az idea apriorija Goethe számára sem a tapasztalaton túlian adott (Goethénél, ahogy arra több helyen utal, a faktikus maga az elmélet), az idea a tapasztalás szerkezetének egy momentuma („das Apriori ist ein Moment in der Struktur der Erfahrungserkenntnis selbst”) Vö. részletesen: CASSIRER 93–97.

<sup>23</sup> Az eleven egység ősfenomenja egyik maximája szerint a szétválás és egyesülés, a keletkezés és elmúlás, alkotás és pusztítás... egy azonos pillanatban való megtörténe. „Ezért van, hogy a legkülönösebb, ami történik, mindig a legáltalánosabb képeként és példázataként lép fel.” Vö. GOETHE: *Maximen und Reflexionen*. 367–368.

<sup>24</sup> Idézi: Sepp DOMANDL: *Goethe, Kant, W. v. Humboldt. Zur Aktualität der deutschen Klassik*. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien, Lang, 1997. 22. Domandl a polarítás-elvet épp a képzéssel (Bildung), neveléssel kapcsolva vizsgálja, s ennek kontextusában Goethehez hasonlóan idézi Humboldtot: „aber wurzelt der Begriff der Zweiheit auf eine viel tiefere und ursprünglichere Weise in dem Satz und Gegensatz, dem Setzen und Aufheben, dem Sein und Nichtsein, dem Ich und der Welt.” (30., kiemelés tőlem – M. S. E.)

<sup>25</sup> Vö. Johann Wolfgang von GOETHE: *Zur Farbenlehre*. Didaktischer Teil. Vorwort. In *Goethes Werke*. (XIII. kötet) *Naturwissenschaftliche Schriften* I. 318–319.

Newton számára a szín a fény objektív alkotórésze, a fény meghatározott színekből épül fel. Alfred Schmidt szerint a newtoni elmélet a természet egy történeti tervezetén alapszik, amelynek célja nem a természet „valóságának” kifejezésre juttatása, hanem azt tökéletesen rendelkezésre bocsátani (verfügbar machen). Mindez egy techné/eszközjellegű intencionáltságot mutat.<sup>26</sup> Goethe viszont megvonja ezt az alapot, mondhatnánk alap nélküli alapról beszél: „majd csak a fénynek a látó szemében végbemenő átalakulásakor keletkezik a szín”. Azaz a szem és a fény közötti eleven kapcsolatot feltételez, amely a színben manifesztálódik. „A szem a fénynek köszönheti létét [...] a fény egy szervet hív elő, amely önnön magával azonos, így a szem a fényben a fény számára képződik meg, hogy a belső fény a külsővel szemben léphessen fel.”<sup>27</sup> A kétfajta fény ellenmozgása, irritációja, a külső fény ön-reflexiójának visszaverődéseként újra meg újra előálló szín tehát ténylegesen a fény tette (Taten) és szenvedése (Leiden). Ez tulajdonképpen az Entoptik goethei tapasztalata, amely az ismételt tükrözés teóriájához kapcsolódva egyfajta tautológia, irritált ismétlés, megakasztás mozzanata.

✱

Goethe a *Wilhelm Meister tanulói* című művét párhuzamosan írja színelméleti és „képelméleti” munkáival. A színelmélet, a kantai filozófia és a Sich-Zeigen esztétikájának kapcsolatáról fent ejtettünk már szót. A képleírásainak gyakorlatában és elméletében (ami Goethe számára ugyanazt jelenti) az ún. prägnante Momente megragadása a célja. Nem narratív leírását adja a képeknek, kilép a jel szemiotikai/ikonológiai rendjéből, a konnotációit vesztett kép „életpontjai” (Lebenspunkte) nem az előtti és utáni felgöngyölítésére, narratívájának megszövésehez szükséges, hanem épp a pregnáns pillanat megtörténni hagyása.<sup>28</sup> A *Wilhelm Meister tanulói* című regény megírása szintén ennek az esztétikának, az aisthesisnek a poiesisszel szembeni kidolgozása. A toronybéli társaság képviselői Wilhelmet a kerülőút,<sup>29</sup> az eltévedés, elvétel mint művészet- és önértés/képzés próbái elé állítják.

<sup>26</sup> Vö. Alfred SCHMIDT: *i. m.* 14.

<sup>27</sup> Vö. GOETHE: *Zur Farbenlehre*. 323.

<sup>28</sup> Ehhez részletesen, a punctum-elvvel való kapcsolatához vö. M. SÁNDORFI Edina: Die Ent-/Aufdeckung der Bild-Schrift als entstellte „lebendig- Augenblickliche Offenbarung”. In Klaus BONN–KOVÁCS Edit–SZABÓ Csaba (szerk.): *Entdeckungen. Über Jean Paul, Robert Walser, Konrad Bayer und andere*. Frankfurt am Main–Berlin, Lang, 2002. 103–121. (magyarul megjelenés előtt: In BÓKAY Antal–M. SÁNDORFI Edina (szerk.): *Keresztesz(ő)dések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomtudományban*. Budapest, Gondolat, 2003.) Goethe és a képiség kérdéséhez Stephan Greif mellett vö. Ernst OSTERKAMP: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart, Metzler, 1991.

<sup>29</sup> A traktátus fő jellegzetességeként Walter Benjamin is az ábrázolást mint kerülőutat említi, amely az intenció megszakítása, egyfajta „szakadatlan lélegzetvétel”, kontempláció, az „intermittierende Rythmik” cezúrája. Nem véletlen, hogy a goethei Urphänomen, a polaritás,

Az ember, miközben erőinek, képességeinek és fogalmainak kibontakozásához közeledik, némelykor olyan zavarba jut, amelyből egy jóbarát könnyen kisegíthetné. Ahhoz a vándorhoz hasonlít, aki a fogadótól nem messze vízbe esik; ha valaki tüstént segítségére sietne, és kirántaná a partra, csak egyszerű megázásról volna szó, ahelyett, hogy a maga erejéből, de a túlsó parton evickél ki, és nehéz, hosszú *kerülővel* jut csak kitűzött céljához. Wilhelmben kezdett derengeni, hogy a világban másként folynak a dolgok, mint ő gondolta. (198–199, kiemelés tőlem – M. S. E.)

Ez a kerülőút vagy tévedés, amelyre a Felszabadító levél átadása előtti beszélgetésben szintén történik utalás („Az embernevelőnek nem az a kötelessége, hogy tévedésektől megóvjon, hanem hogy vezesse a tévelygőt, sőt engedje teli serleggel szürcsölni tévedését.” [556]), a művészet médiumában lehetséges, ahol azonban újra meg újra megmutatkozik, megtörténik a medialitás fent már jelzett paradoxona.

Wilhelm fiataalkori/eredendő (ön)értése az intencionált valamit látás, az összefüggések, az eredendő alap felfedezésének érvényre juttatása. Az idegennel való beszélgetésében, ahol a beteg királyfira mint képre, műalkotásra először történik utalás a szövegben, Wilhelm értelmezése valójában nem művészetértés: „ha képet látok, a tárgy ragad el, nem a művészet” (73), melyet az idegen szintén kritikával illet: „lassanként kétségtelenül feltámadt volna önben az érzék maga a műalkotás iránt úgy, hogy ne csak mindig önmagát és saját hajlamait keresse a műben” (74). A kép mint az én mimetikus-poietikus Ab-bildje azonban csak rövid ideig tartható. Az (önarc)kép másként értése, pecsétként feltörése, az én mint harmadik, mint idegen észlelése már egy más esztétika nyomait hordozza. „Ha egy idő múlva felbontunk egy levelet, melyet bizonyos körülmények között magunk írtunk és pecsételtünk le, amely azonban nem jutott el ahhoz a baráthoz, akihez intéztük, hanem visszakerült hozzánk: különös érzés fog el, *mikor saját pecsétünket törjük fel, és megváltozott eszünkkel, mint valami harmadik személlyel társalgunk.*” (86., kiemelés tőlem – M. S. E.) Érdekes, hogy a természettudományos kategóriából esztétikaivá avanszált *ismételt tükrözés-elv*, amely egyben egy művészeti írás címe is, ott a szövegben az olvasás entoptikus (azaz a szemben történő kettős fénytörés, folytonos előáll[ít]ás) jelensége. Bár minden az alap-ok, az eredet felfedése körül mozog, nem más ez, mint *eleven* emlékezés egy olyan helyen (Örtlichkeit), ahova a kép mintegy benyomódott. Az olvasás, a szöveggel való

---

az állandó változás, a Systole és Diastole kettőse szintén az Ein- und Ausatmen (ki- és be-  
légzés) folytonos egymásmegakasztása. Vö. Walter BENJAMIN: A német szomorújáték ere-  
dete. Ismeretkritikai előszó. In Uő: *Angelus Novus*. 196–197. Továbbá Mersch a művészet  
performatív fordulatáról írt tanulmányában, Celanra hivatkozva, a művészet adományaként  
(Gabe) nem a közeledést, a felkínálást, a megértést, az ígéretet érti, hanem ezek mindenkori  
megvonódását. Vö. Dieter MERSCH: Vom Werk zum Ereignis. Zur 'performativen Wende' in  
der Kunst. In Uő: *Ereignis und Aura*. 182.

konfrontálódás a mindenkori idegenség előállása, megmutatása, miként az ön-reflexió az (önarc)kép feltörése, az önmaga, a saját hiány megjelen(ít)ése, láthatatlan jelenléte épp a Másik/Másság megtapasztalásában. A lét szöveg-romjaiból egy más(od)ik valóság jön elő, az eleven prezencia nem halványodik a tükröződésekben, épp fordítva, ott történik, ott mutatkozik meg.<sup>30</sup>

A színházi küldetés feladata valójában folyamatos fel-adása, megakasztása annak: a színházcsinálás a megszokott módon nem képes már az én általi világértésre. Bár Shakespeare világát már kezdetben csodásnak, varázslatosnak, érthetetlennek tartja Wilhelm („Úgy látszik, mintha minden rejtélyt kinyilatkoztatna előttünk, s mégsem mondhatja az ember: itt vagy ott a megfejtés. Emberei természetes embereknek látszanak... és mégsem azok.” [212]), az ismeretlen világ „különös szörnyetegeiről” és „varázslámpájáról” folyik a diskurzus, de ezt az alteritást a művészet medialitásában a szubjektum által elérhetőnek, átadhatónak látja.

„Az a néhány pillantás, amit Shakespeare világába vetettem, minden másnál jobban csábít, hogy gyorsabb lépésekkel haladjak előre a való világban, keveredjem a sors áradatába, mely fölötte lebeg, s valamikor, ha ugyan sikerül nekem, merítsek néhány serleggel az igazi természet nagy tengeréből, s töltessem ki a színpadról hazám szomjazó közönségének.” (212–213)

Mindennek elérése érdekében megfeszítetten dolgozik a szöveggel mint médiummal, próbálja lefordítani, színpadra rendezni, az értelméhez eljutni. A hagyományos értelemben vett fordítás nem sikerül. „Most aztán elkezdett a maga terve szerint kihagyni és betoldani, elválasztani és összekötni, változtatni és gyakran ismét helyreállítani, mert bármennyire meg volt is elégedve az *eszméjével*, kidolgozás közben folyvást úgy tűnt fel neki, hogy *csak elrontja az eredetét*.” (338, kiemelés tőlem – M. S. E.) Carrie Asman<sup>31</sup> a Goethe és Walter Benjamin fordításelmélete közti hasonlóságokat vizsgálva jut arra a következtetésre, hogy Wilhelm négy próbálkozása folyamán (Mignon dalának fordítása, a Wieland-fordítás javítása, a színpadra állítás, valamint a fátyol ornamentális feliratának olvasása) a poetische/wörtliche Übersetzung (poétikai, szó szerinti fordítás) fontosságára hívja fel a figyelmet. Nem meglepő talán, hogy Goethe implicit fordításelméletének csúcspontjaként ezt a metonimikus fordítást hangsúlyozza. A szöveggel való ilyenén találkozás – szemben az alacsonyabb fokozatokat elérő prózai/az értelemre irányuló illetve a parodisztikus/imitáló fordításokkal – maga a megtörténés, a megmutatás. Asman az idegenséget hangsúlyozza, amely a maga másságában mutatkozik, a fordítás nem akarja a másik idegenségét megszelídíteni. A fordítás nem az eredeti helyett (anstatt) álló reprezentáció, hanem a másság mindenkori megmutatni hagyása, re-prezentációja ezen a *helyen*: die Übersetzung steht *anstelle* des Originals. Különös, hogy Wilhelmnek a fordításra

<sup>30</sup> Vö. Johann Wolfgang von GOETHE: Wiederholte Spiegelungen. In *Goethes Werke*. (XII. kötet) 322–323.

<sup>31</sup> Vö. Carrie ASMAN: *i. m.*

vonatkozó *kerülőútja* épp a Mignonnal való találkozás, Mignon dalának lefordítási kísérlete. Bár Asman szerint mindez kudarcba fullad, véleményem szerint végül ez a meghíúsulás lesz a valóban lényeges.<sup>32</sup> Tény azonban, hogy Wilhelm itt még az intencionált lényegkeresés fázisában van.

A dallam s az előadás rendkívül tetszett barátunknak, bár a szavakat nem értette mind. Ismételte és megmagyaráztatta magának a versszakokat, leírta és lefordította anyanyelvére. De a fordulatok eredetiségét csak halványan sikerült utánoznia; a kifejezés gyermeki ártatlansága eltűnt, mikor a *töredezett nyelv* egybehangzóvá lett, s az összefüggéstelen összekötötte. A dallam bájosága is összehasonlíthatatlan volt. (160, kiemelés tőlem – M.S.E.)

Wilhelm a poiesis értelmében vett ábrázolás, esztétika foglyaként „ismétel”, „magyaráz”, „utánoz”, összefüggéseket keres, egybehangzóvá teszi a „töredezett nyelvet”. A töredezettség mint a médium paradoxona, amely megjelenni engedi az amediális, nem-megjelenő materialitást, majd csak később nyer teret.

Wilhelm először próbál Hamlet figurájába bújni, a másik énesítése azonban meghíúsul:

Azt a hibát, hogy az ember egyetlen szerepből ítéli meg a darabot, s a szerepet önmagában tekinti, nem pedig a darabbal való összefüggésében, ezekben a napokban oly élénken figyeltem meg magamon, hogy el akarom mondani maguknak ezt a példát, ha szívesek lesznek meghallgatni. [...] Azt is hittem, hogy igazán behatolok a szerep szellemébe, ha a mélységes mélabú terhére úgyszólván magamra veszem [...] de minél tovább jutottam, annál nehezebbé vált az egésznek elképzelése, s végül szinte lehetetlennek látszott, hogy áttekintsem. (242)

Később mindezt már nem tartja lényegesnek:

...mert engem tulajdonképpen, bármennyit tanulmányoztam is a darabot, nagyon félrevezetett az a vágyam, hogy Hamletet játszhasam. Minél jobban beledolgozom magamat ebbe a szerepbe, annál inkább látom, hogy egész alakomban egy vonás sincs abból a fiziognómiából, amit Shakespeare Hamletre ruház. (347)

A bemutató előtt épp a hiba, a Hamlet-figura megvonása válik jelentőssé:

A színház már tele volt, s Wilhelm sietett öltözködni. Most nem tudta oly kényelmesen maszkírozni magát, mint mikor először próbálta [...] semmi sem áll jól rajta [...] éppen ez a hanyagság csinál igazi Hamletet belőle(m). (365)

<sup>32</sup> Mignon dalának diszkontinuus töredezettségének jelentőségéhez, szemben a narratíva elsimítottóságával, vö. Karlheinz STIERLE: Diskontinuität. Der Ursprung einer Kategorie des modernen Dichtens bei Nerval und Goethe. In Karl MAURER–Winfried WEHLE (szerk.): *Romantik: Aufbruch zur Moderne*. München, Fink, 1991. 427–459.

Wilhelm Meister Hamlet-olvasata igencsak hasonló ahhoz, ahogy a newtoni teória jellé, az iterabilitáson alapuló kanonikus teóriává vált szövegének romjain Goethe saját színelméletet teremtet. Wilhelm számára, első ránézésre, a Shakespeare-szöveg látszólagos organikus rendszernek („fatörzs, ágak, gallyak, levelek, rügyek, virágok és gyümölcsök”) tűnik, néhány mondattal odébb mindez már anorganikus mankó: „Persze ezek csak vékony és laza szálak, de mégis végigmennek a darabon, és összetartják, ami különben széthullana [...] Ezek a hibák olyanok, mint egy épületnek roskadozó támaszai, amiket nem szabad addig elvenni, amíg erős falat nem vontak a helyükbe”. (335) Figyelemre méltó, hogy a hibák, a megszakadás fontosságát említi már ehelyütt is Wilhelm. Itt azonban még a poiesis típusú alkotó szubjektumként a techné alapján kijavíthatónak véli, és ezt szükségesnek is tartja. „Itt tölgyet ültetnek egy drága edénybe, melynek csak kedves virágokat lett volna szabad magába fogadnia; a gyökerek szétterjednek, az edény megsemmisül. [...]” (277) – mondja másutt, Goethe/Wilhelm olvasatában kint/bent, különös/általános, szubj/obj-világ intencionált egysége tehát szétreped, sőt megsemmisül, de a terv mégis sikerül. Ennek a terv nélküli tervnek a része a *Hamlet-olvasat*, a színpadra állítás, ami új típusú teatralitást jelez. A Szellem-jelenet az a titkos pont, ami egyfajta tételezése az alapnak/oknak/abszolút-nak és Általánosnak, és benne ugyanakkor annak megszüntetése (Aufheben), megvon(ód)ása: „Menekülj ifjú!” marad ott az írásban a szövet margóján. A kerülőút a szimbolikus közvetlenség (Unmittelbarkeit) megvonódása.

A látszólagos organikusság, a szimbólum klasszikus ideológiája látszik tehát felbomlani/felszakadni, illetve rommá válni, allegorizálódni Goethe esetében. Az allegória és szimbólum goethei értelmében az allegória a médium, a nyom materialitásának felszakadása, a töredezett nyelv, a hibák előállása, amely paradoxon azonban egyedül képes a telített prezencia, a kimondhatatlan (ön)megmutatás, az exemplum mint szimbólum eleve megvont materialitásának helyt adni.<sup>33</sup> A Shakespeare-szöveg egyszerre médium Wilhelm számára, a valamit kifejezés médiuma, de ugyanakkor a médium paradoxonával szembesülünk: alteritásként újra meg újra megvonja önmagát. Wilhelm határra érkezik, az eksztatikus materialitás, az amedialitás határára.<sup>34</sup> Egyre kevésbé a nyom mint bevéődés, benyomódás az anyagba lesz fontos a szövegkezelésben, hanem a szöveg/médium mint kerülőút, eltérítés, tévedés.<sup>35</sup> Goethe Eckermann-nal folytatott egyik beszélgeté-

<sup>33</sup> Goethe a *Nachträgliches zu Philostrats Gemälden* című jegyzeteinek végén a szimbolikus sajátos értelmezésének magyarázatát azzal az utalással zárja, hogy az allegória, bár retorikus és konvencionális, „annál jobb, minél inkább közelít ahhoz, amit szimbólumnak nevezünk”. In Uő: *Goethes Kunstschriften* (II. kötet) Leipzig, Insel, MDCCCXXXIII. 545–549. Itt: 548–549.

<sup>34</sup> A medialitás, materialitás paradoxonához vö. Dieter MERSCH: „Wahrnehmung und Medialität. Überlegungen zur Undarstellbarkeit.” In Uő: *i. m.* 27–115. Itt: 53–77.

<sup>35</sup> Vö. Volker ZUMBRICHT: *i. m.* 62–63. Zumbricht Wilhelm Shakespeare-olvasatát, pontosabban a goethei írásmódot a tükrözéstechnikához hasonlítja. A Shakespeare-szöveg a víz mint torzított médium, a vízfelszín tükrőminősége, amely egyszerre reflektál, re-prezentál és megtör. Megvonja a képet.



séből<sup>36</sup> nyilvánvalóvá válik e nem-természeti, nem-organikus, egyfajta irritációt előidéző kettős-fény-teória (a természet-analógiával szembeállított szabad fikciós játék példajaként), amelynek fenomenológiáját egy Rubens-kép kapcsán érintik, majd Goethe ennek irodalmi megvalósulását Shakespeare-nél véli „tucatjával” felfedezni. Goethe szerint Shakespeare nehezen tudta elképzelni, amikor írt, hogy darabjai nyomtatott betűkként élnek majd tovább, melyeket számok gyanánt meg lehetne számolni, egymással összevetni. „Sokkal inkább a színpadot tartotta szem előtt, amikor írt, darabjait mozgékonyak/mozgónak (Bewegliches), elevennek (Lebendiges) tekintette.” Shakespeare szövegei, a figurák beszéde ahhoz és csak ahhoz a helyhez (an *dieser Stelle*) tartozik, abban a pillanatban hatékony és jelentős, egy másik megvilágításban átfordul.

Anselm Haverkamp *Hamlet*- és *Wilhelm Meister*-értelmezésének központi kategóriája az anamorfózis, amely leegyszerűsítve olyan retorikai figuraként értenődő, amely a torzítás, a kimozdítás, a többszörös tükrözés figurája. Torznak tűnő ábrázolásról van szó, amely a megfelelő szögben mégis képes az eredetit/eredetet megmutatni. Haverkamp szerint a Shakespeare-szövegek anamorfotikusak, így a *Hamlet* is. Fő kérdése az identitás, a hatalom hagyatéka, a jog- és igazságszerűség, s itt e kettő nem fedi egymást. Haverkamp szerint a darab mint bosszúdráma a *Másik* bosszújának drámája: Hamlet története rejtett tükrökből Fortinbras történetét mondja, miközben az történetként *rejtőzködik*, a darab margóján: alig észlelhető keretként/parergaként, míg a láthatóban minden csapdává válik. A helyes nézőpont (azaz olvasat) a hamleti feladat/hatalom feladása (Auf-gabe): Hamlet épp halálában teljesíti tettét: „remember me!” („Eszedbe juszak!”) – egyszerre az én/igazság/eredet tételezése és megvonása. Haverkamp szerint Goethe olvasata ismerte fel elsőként ezt az anamorfotikus ábrázolást, amely nem értelmezhető, csak megmutatható: „így van”.

Nemhogy gáncsolnám ennek a darabnak a szerkezetét, inkább azt hiszem, hogy soha nagyobbat nem gondolt ki ember. Sőt, nem is gondolták ki: így van. – Hogy magyarázza meg ezt? – kérdezte Serlo. – Semmit sem akarok magyarázni – felelte Wilhelm –, csak elő akarom adni önnek, amit gondolok. [...] (287)

Csak abban tévedtek hitem szerint, hogy a második dolgot, ami ebben a darabban figyelemre méltó, vagyis *a személyek külső viszonyait* [...] ezt, mondom, túlságosan jelentéktelennek tekintették, csak úgy mellesleg beszéltek róla, vagy teljesen el is hagyták. Persze ezek csak vékony és laza szálak, de mégis végigmennek a darabon, és *összetartják, ami különben szét-hullana* [...] Ezek a hibák olyanok, mint egy épületnek roskadozó támaszai, amiket nem szabad addig elvenni, amíg erős falat nem vontak a helyükbe.

<sup>36</sup> Johann Peter ECKERMANN: *Gespräche mit Goethe: In den letzten Jahren seines Lebens*. Szerk. Fritz BERGEMANN. Frankfurt am Main, Insel, 1992. 573–580.

Az én indítványom tehát ez: [...] a külső, egyes, szétszóró és a figyelmet is szétszóró motívumokat dobjuk félre mind együtt, s egyetlenegyet tegyünk a helyükbe. [...] Az is benne van már a darabban, én csak kellő módon használok fel. A *norvégiai nyugtalankodások* (334–335., kiemelés tőlem – M. S. E.)

Wilhelm kezdetben – amint arra fent már történt utalás – önmagára vonatkoztatott olvasóként saját énjét, lelkét olvassa a beteg királyfi történetébe, s általában a műalkotás az én felől értelmeződik. Ez Haverkamp szerint szembeállítódik a melankolikus saját olvasatával, ami a holt betűk anatómiája, azaz „amelynek anyagában a a testszerű/testet öltött idézetek visszhangja fantomszerű utó-képeket állít elő”.<sup>37</sup> Haverkamp ezt a melankolikusságot az anamorfózis figurájához köti: az eldönthetetlenség kinyilvánításához, a tükrözés tükröztetéséhez. Az anamorfózis a *fantom* létmódja (utaltunk rá, hogy Benjamin a hamleti Szellemet a szomorújáték sajátosságaként a név nélküli eleven fantomként kezeli. Hamlet halála nem tragikus, nem az individuum kiteljesedése, hanem a név (Fortinbras) tételezése, jogába helyezése annak eltörlésével.) Az anamorfotikus széle (Fortinbras, a politikai események) emeli ki a darab lényegét, s Wilhelm ezt az anamorfotikus tükrözést teszi a középpontba, miközben persze feloldja azt. Wilhelm Meister valósítja meg az identifikáció ellenében olvasást: azaz a hőssel való azonosulás impulzusa ellenében a norvégiai zavargásokban ismeri fel a darab tervét (amely darabban magának a hősnak nincs terve). Az anamorfózis \gy egyfajta tételezés (Setzen), ugyanakkor megszüntetés (Aufheben, Entgegensetzen). Az anamorfózis sajátos emlékezés, amely a Goethe-szövegben önmagát tételezi és törli: „Gondolj reám!”, de a hátrahagyott szövezen mégis a „Menekülj ifjú!” felirat áll. Majd Wilhelm ezt később újraértelmezi: „Térj vissza önmagadhoz!” (A *Hamlet*-ben a szellem nem a modern/romantikus individuum vezetője, hanem maszk, amely a viszonyoknak tart tükröt: torzított valóság. Mondandójában, a titok jelzésében amiben bosszút követel, azaz a rend, a jog helyreállítását, valójában nemcsak a szimbolikus rend tételezését hajtja végre, de annak megbontását is, a titok elrejtését egyben, aminek a veszteségen bosszút kéne állnia. Hamlet örülete, tükröt tartása a viszonyoknak a darabban, nem feloldja a veszteséget, hanem megpecsételi. A tükröztetés nem helyreállítás, hanem mindenkor [utólagos] igazolás: azaz a reakció alapjának/ok igazolása, re-prezentációja.)

Fontos azonban visszatérnünk Wilhelm és a Szellem találkozásához a színpadon, hiszen ez az a titkos pont, tapasztalat, materialitás, amely értelmében a toronybeli társaság pergamenjei, a fátyol margójára írt szöveg utólagosak, ismétlések. Wilhelm a darabot színpadra kívánja állítani a hagyományos teatralitás értelmében, de a megmutatás ott a leginkább megjelenő, megmutatkozó, ahol megakad, felszakad a szöveg, ahol, bár „csoda” nem történik, de „valami csodálatos” igen.

<sup>37</sup> Anselm HAVERKAMP: Die Unruhen in Norwegen. Melancholie und Anamorphose in Goethes „Hamlet”. In Winfried MENNINGHAUS–Klaus SCHERPE (szerk.): *Literaturwissenschaft und politische Kultur. Für Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag*. Stuttgart–Weimar, Metzler, 1999. 47–55. Itt: 49.

Rámeredt, lélegzett egynéhányat, s a szellem megszólítását oly *zavartan, széttördelten, kényszeredetten* mondta el, hogy a legnagyobb művészet sem fejezhette ki ily kitűnően. Fordítása nagy segítségére volt e helyen. Szorosan tartotta magát az eredetihez, melynek szórendje, hite szerint, egyedül fejezhette ki egy meglepett, *megrémített, borzalomtól* elfogott kedélynek állapotát [...] A közönségen megérzett az erős hatás. [...] *A színtér megváltozott* [...] A szellem hosszú elbeszélése közben oly gyakran változtatta helyét, oly határozatlannak és zavartnak, oly figyelmesnek és oly szórakozottnak látszott, hogy játéka általános *bámulatot* keltett – mint ahogy a szellemé általános *borzadást*. (366–367, kiemelés tőlem – M. S. E.)

A német eredetiben az „A színtér megváltozott” valójában így hangzik: „Das Theater verwandelte sich.” A pillanat, a prezencia telítettsége új típusú teatralitást, performativitást jelent, amely a fenségest kísérő csodálkozás, borzalom esztétikája: kimondhatatlan, csak a feltört, áttört médium amedialitásában mutatkozhat meg.

A Szellem-jelenet azonban többször ismétlődik, be- és felidéződik a szövegben. Rögtön az est után az álomban. Wilhelm itt saját apjával találkozik: a testet öltött szellem helyén a fátyol (matéria) marad, rajta a rejtélyes írással. Asman szerint a közvetlenség/telítettség, prezencia átmeneti illúzióját, melynek Wilhelm átengedi magát a színpadon, a szellem testi jelenvalósága sugallta, aki megszólítható. Ebben a pillanatban azonban az apa és a szellem helyén csak a megszórt szöveg marad, amely térbeli jelenvalóságát jelöli. A fátyol esete/lehullása (Fall) szó szerint az apa hangjának mint szellemnek a konkretizálását tematizálja, ami szöveggént, keret-feliratként jelenik meg. A fátyol és a felirat még többször elolvastodik a szövegben, s ez a fátyol borítja Mignon testét a temetési szertartáson a Múlt termében. A szimbolikus epifánia allegorikus olvasatával van dolgunk.<sup>38</sup>

Az új típusú performativitás, az eseményszerű megmutat(koz)ás ([sich] zeigen), amelynek telített pillanata a Szellemmel való találkozás a színpadon, tulajdonképpen a szöveg egészét uralja, Wilhelmnek a Mignonhoz fűződő kapcsolatában is

<sup>38</sup> Asmanen túl mindezen utólagosság, iterabilitás posztstrukturalista olvasatához: Jochen HÖRISCH: Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins. Marginalien zu Derridas Ontosemiologie. In Jacques DERRIDA: *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979. 7–51. Jochen Hörrisch Derrida, illetve a *Wahlverwandtschaften* kapcsán az értelem prezenciájával az írás térbeliesülő mozgását állítja szembe mint a szubjektum távollívá-válását. Az írás olvasatában végtelenül ismétlődik a szubjektum utólagossága (sub-iectivitás), amelytől a szubjektum önmagát beszélni/megszólalni/kifejezni hallgatva emancipálódni véli magát, próbálja kompenzálni távolléte katasztrófáját. A szubjektum halálhoz való viszonyában lesz ez a valamivé válás a szubjektivitás megalapozásává. Ennyiben minden graféma testamentum-voltát hangsúlyozza. Ezzel szemben, meglátásom szerint, a performativitás esztétikája értelmében Goethénél nem a mindenkori utólagosság, hanem a telített prezencia, jelenvalóság a hangsúlyos, amely természetesen, paradox módon, megjelenés nélküli megjelenés, a médium ön-megvonása.

megmutatkozik, s a kettő majd a Múlt termében, Mignon temetésén fűződik össze: Mignon testét a Szellem által a színpadon hagyott kendő takarja. Bár a toronybeliek Wilhelmre vonatkozó tanításai a prezencia rögzítését, a pergamenek írását, a mindenkori ismétlést is jelenti, Jarno Wilhelmhez intézett magyarázata a pergamen szövegének homályosságát tekintve, mégis lényeges: „persze üresnek és homályosnak tartja őket az, akit semmi *tapasztalatra* nem emlékeztetnek.” (618., kiemelés tőlem – M. S. E.) Ez a tapasztalat, a Másik idegenségének tapasztalata, leginkább Mignon és a Múlt termének tere.

Micsoda *élet* van itt [...] a múltnak ebben a termében! Éppen úgy nevezhetnők a jelen és a jövő termének. Így volt és így is lesz minden! [...] Mi az [...], ami minden jelentőségtől, minden együttérzéstől függetlenül, amit emberi események és sorsok keltenek fel bennünk, oly erősen s egyben bájosan képes hatni ránk? Az egészből és minden részéből egyaránt szól hozzám, *bár azt nem tudom felfogni, és ezt nem tehetem magamévá*. Micsoda bűbájt sejtek ezekben a síkokban, vonalakban, magasságokban és szélességekben, ezekben a tömegekben és színekben! [...] Igen, érzem, az ember el tudna itt *időzni* [...] s valami egészen mást érezni és gondolni, mint ami a szeme előtt áll.

És bizonyos, hogy *ha le tudnók írni*, mily szerencsésen volt itt beosztva minden, a maga helyén, kapcsolat vagy ellentét, egyszínűség vagy tarkaság segítségével [...] mennyire úgy és nem másként tűnt fel, mint ahogy fel kellett tűnnie [...] olyan helyre juttatnók el az olvasót, ahonnét nem kíváncznék el egyhamar. (610–611, kiemelés tőlem – M. S. E.)

A Múlt terme az a hely, ahol a prezencia, az időzés telítettsége egyedül lehetséges: kimondhatatlan, leírhatatlan. Ennek a teremnek, a halál termének megjelenő-elrejtőző epifániája Mignon megtapasztalása, megmutatása. Nem véletlen, hogy a szöveggel való foglalatosságot közben a wilhelmi aisthesis-elv erősödése a lány, az életében valójában soha, utólag is csak részben megmutatkozó, feltáruló rejtély („Itt a rejtély! – kiáltotta, bevonszolva az ajtón a gyermeket.” 104) megjelenésével történik meg. „Wilhelm nem győzte nézni. Szemét, szívét ellenállhatatlanul vonzotta ennek a teremtsének titokzatos mivolta [...] egyre nézte, hallgatott, és szemlélődései közben megfeledkezett a jelenlevőkről”. (105) Wilhelm nézése a rácsodálkozás, a thaumadzein<sup>39</sup> típusú látás, amely a valamit/valamiként

<sup>39</sup> Vö. ehhez Gottfried BOEHM: *Az első pillantás*. Athenaeum 1995. III. 1. „Aki rácsodálkozik valamire, megáll. Erre valami rendkívüli kényszeríti, ami a mindennapi tapasztalás szokásrendjét áttöri. Cezúra következik be [...] hozzátartozik egy bizonyos fajta távolság. [...] Aki csodálkozik, másként látja a már ismertet is, és érzékennyé válik az ismeretlennel szemben. Aki csodálkozik, nem bonyolódik hamis diszkurzusokba [...] *nem ad meg gondolatlan és megalapozatlan választ a kérdésekre*. Talán ez magának a kérdésnek is az alapoka? Mindenesetre olyan impulzus, amely szeretné felülvizsgálni és újra meghatározni a saját gondolkodás és észlelés előfeltevéseit.” (62–63., a kiemelések tőlem – M. S. E.)

látást megelőző történés, végbemenés. Ulrike Landfester<sup>40</sup> a tetoválást mint az írás patográfiáját vizsgáló tanulmányában saját kérdéseinkre is választ találhatunk. Mignon az a nyelv előtti, előálló (zuvorkommende) alteritás, a rendnek való ellenállás, amely csodálatot kelt. Mignon a poézis fantazmája, a mimetikusan nem megragadható Másik, egy másfajta materialitás az írás(nyom) mint médium hatalmával szemben, amely testén viseli e kettő küzdelmét, a feltárulás és rejtés együttesét, egy stigmaként a bőrére tetovált keresztet. A Mignon életében szó szerint mozgó betűk a halott testén jelekké merevednek, mondatmátrixszá, technika és poézis végtelen ellentétévé: az aisthesis elevenség a techné általi feltárásban, a test eltűnése a szimbolikus, szemantikai rendben. Wilhelm számára azonban a feltárás epifániájában már az aisthesis esztétikája, az „eleven-pillanatnyi megnyilatkozás stigmaszerű materialitása, a mimézis másika az igazán lényeges:

Fölemelte a fátylat, s a gyermek angyalruhájában, mintegy alva, a legkellemesebb helyzetben feküdt. Valamennyien odaléptek, és megcsodálták az életnek ezt a látszatát. Csak Wilhelm maradt ülve a széken, ő nem tudta összeszedni magát; amit érzett, azt nem volt szabad elgondolnia, és minden gondolat mintha szét akarta volna rombolni az érzését. (649)<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Ulrike LANDFESTER: *Pathographien des Schreibens. Zur poetologischen Funktion von Tätowierungen in Johann Wolfgang von Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre und Franz Kafkas In der Strafkolonie*. Poetica 33. 2001. 1–2. 159–189.

<sup>41</sup> A dolgozat a „Hamlet mi vagyunk...” című, OTKA által támogatott kutatási program keretében készült.

## Opponensi vélemény

BERNÁTH ÁRPÁD

Orosz Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz.

Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann

(Azonosság, különbözőség, kétértékűség.

*E. T. A. Hoffmann elbeszéléseinek szerkezete és szerveződési alakzatai*)\*

Az akadémiai doktori értekezésként benyújtott könyv a disszertációk klasszikus szerkezetét követi: a témaválasztást indokoló és a célkitűzést megadó rövid, 3 oldalnyi bevezetés után Szerző 43 oldalt fordít Ernst Theodor Amadeus Hoffmann munkásságának elhelyezésére a maga korában. Majd arra az álláspontra jutva, hogy E. T. A. Hoffmann műveinek konstitutív jegye az ambivalencia, megvizsgálja, hogyan jelenik meg ez a minőség az elbeszélte történetekben (74 lap) és az elbeszélés módjában (84 lap). Az értekezést 9 oldalas kitekintés zárja, amelyben a romantika – különös tekintettel Hoffmann elbeszélő műveire – a modernitás és a posztmodernitás összefüggésében értékelődik. A terjedelmes bibliográfia a Goethe-kor meghatározó alkotóinak összkiadásait, valamint a hivatkozott elméleti és történeti szakirodalmat tartalmazza.<sup>1</sup> Ezek sorában olvashatók az értekezés előmunkálatait tartalmazó hét Orosz-tanulmány adatai is. Az itt megadott művek közül a legkorábbi az 1984-es kandidátusi értekezés (*E. T. A. Hoffmanns phantastische Märchen: Strukturanalyse und methodologischer Versuch. Zur literaturtheoretischen Anwendbarkeit des Begriffs der „möglichen Welt“*), a legterjedelmesebb pedig az 1997-ben Bécsben publikált könyv: *Intertextualität in der Textanalyse*. E két legjelentősebb előzményhez képest határozhatjuk meg a benyújtott értekezés

---

\* OROSZ Magdolna: *Identität, Differenz, Ambivalenz: Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt am Main, P. Lang, 2001. 237. Bernáth Árpád alábbi írása egy akadémiai doktori értekezés hivatalos opponensi véleménye. A doktori dolgozatok szakterületünk kiemelkedő eseményei, így a folyóirat a továbbiakban – a rendszeresség kötelezettsége nélkül, terjedelmi korlátaink között – teret kíván hagyni hasonló opponensi bírálatok megjelenésének, amennyiben azok terjedelme és jellege ezt lehetővé teszi. (A szerk.)

<sup>1</sup> Sajnos a magyar szakirodalom alulreprezentált, s ezt azért említem meg, mert ez általános jelenség a hazai idegen nyelvű modern filológiai gyakorlatban. Amíg minősítési rendszerünk megköveteli a „nemzetközi színvonalú” eredményeket, gyakran elfogadott magyar értekezéseket sem tartunk számon – megerősítve vagy vitázva megállapításaikkal. Adott esetben a bibliográfiából hiányolom például BARÓTNÉ GAÁL Mártának a romantikus iróniáról írt könyvét (*Romantikus irónia – transzcendentális irónia: a német romantika és A. Blok*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1992. 204.) vagy CSÚRI Károlynak módszertanilag Szerző munkájával szoros rokonságban álló értekezését (*Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannstahls*. Kronberg/Ts., Scriptor Verlag, 1978. 119.)

újdonságát. Szerző először is kiterjesztette vizsgálódásának körét. Amíg korábban Hoffmann fantasztikus meséire korlátozta elemzéseit, most összes elbeszélést tanulmányozza. Továbbá gazdagította elemzésének módszerét. Amíg korábban az elbeszélő műveket bizonyos számú lehetséges világok (zárt) univerzumaként értelmezte, most hangsúlyosan vizsgálja e művek kapcsolatát más szövegekkel is. Végül Szerző tágította az irodalomtörténeti horizontot is, amennyiben a Hoffmann-műveket konstituáló ambivalenciát kortörténeti összefüggéseiben világítja meg, és napjainkig tartó hatásában értékeli.

### *Hoffmann Goethe korában*

Követve az értekezés felépítését, először a Hoffmann irodalomtörténeti környezetét kijelölő résszel foglalkozom. Nem kétséges, hogy Hoffmann írói tevékenységét kétszeresen is meghatározza Johann Wolfgang von Goethe munkássága: egyrészt Hoffmann egész irodalmi életműve, melyet 1809 és 1822 között hozott létre, belül van a Goethének megadatott alkotói perióduson, másrészt e művek Hoffmannnt annak a tágabb értelemben vett romantikus irányzatnak a képviselőjeként mutatják, amelynek kialakulása szoros összefüggésben van Goethe Weimar előtti – és még inkább – weimari tevékenységével. Ugyanakkor Szerző azt is láttatja olvasójával, hogy Goethe tevékenységének hatása túlne az irodalom keretein, bár kevésbé foglalkozik azzal, hogy e tevékenység jelentős mozzanataiban maga sem korlátozódik az irodalom területére. Mindazonáltal a szemléleti hozadékot szerencsésnek minősíthetjük: A Goethe-kort Szerzőnk – elsősorban Michael Titzmann műveire támaszkodva – hangsúlyozottan művelődéstörténeti és nem csupán irodalomtörténeti korként fogja fel. Ez a felfogás a kifejtésben főként abban mutatkozik meg, hogy az irodalomelméleti kérdéseket mindenekelőtt – a kor fő vonatkozó műveinek tárgyalási módját követve – esztétikaiként kezeli. Az esztétikai megközelítés azonban részben kielégítetlenül hagyott várackozásokat is kelt, részben pedig néhány elnagyolt megállapításhoz vezet, amennyiben ezek a megállapítások egyes összefüggésekben túl tág vagy éppen túl szűk keretet jelölnek ki a vizsgálódások számára. Mindezt némileg szükségszerűnek is mondhatjuk: egy „Hoffmann és a Goethe-kor kultúrája” című *bevezető* fejezet nem válaszolhatja meg, sőt még csak fel sem vetheti a kor valamennyi lényeges kultúrtörténeti és -filozófiai kérdését. (Ha most elkezdenénk felsorolni azokat a szerzőket, akik a zene, a képzőművészet, a tudomány határát átlépve alkottak irodalmi műveket a Goethe-korban, de kívül estek a kor domináns áramlatait képviselő körökön, ugyanakkor későbbi irányzatok előfutáiraiként értékelhetők – gondolok itt például Wilhelm Heinsere vagy Georg Christoph Lichtenbergre – nem az előttünk lévő értekezést bírálnánk, hanem egy, az értekezésre építhető kutatási programot vázolnánk fel.) Nem is erre vonatkozik a „kielégítetlenül maradt várackozások”-ra tett utalás. Sokkal meghatározottabb, Hoffmann életművével szorosabban összefüggő területekről van szó. Arról például, hogy maga Hoffmann sem kizárólag irodalmi tevékenységével tűnt ki: zeneszerzőként és festőként is

számon tartjuk. Ugyanakkor festészeti vagy zeneszerzői ideáljai, nézetei, sőt ezek irodalmi műveiben megjelenő visszfényei sem kapják meg a *kíváncsinos* hangsúlyt a továbbiakban.<sup>2</sup> Mondhatjuk ezt főleg akkor, ha a kultúrtörténeti megközelítés mércéjével mérünk, de esetenként még akkor is, ha egyes művek értelmezése kapcsán vetjük fel ezt a kérdést. A kultúrtörténeti összefüggés megkíváncsinos például, hogy szó essék Christoph Willibald Gluck (Ritter von Gluck) szerepéről az opera műfajának megújításában, műveinek azokról a vonásairól, amelyek Richard Wagner előfutárává teszik.<sup>3</sup> Gluck törekvése arra, hogy a zene és a szöveg egyenrangú legyen, hogy a mű a nyitánytól a zárásig megbonthatatlan egységet képezzen,<sup>4</sup> nemcsak annyiban fontos, amennyiben árnyalja a romantikusok felfogását a zene és az irodalom viszonyáról és a töredék vagy töredékesség szerepéről, hanem befolyásolhatná Hoffmann *Ritter Gluck* című elbeszélésének értelmezését is. Lényeges tudnunk, hogy az a zenész, aki Gluck lovagként mutatkozik be az elbeszélésben, egy saját korában újak tekinthető, éppen Gluck által megfogalmazott esztétika alapján kifogásolja, hogy Berlinben az *Iphigenia in Tauris* című Gluck-operát az *Iphigenia in Aulis* nyitányával játsszák.<sup>5</sup> Hasonlóan pontosíthatná Hoffmann esztétikai nézeteinek és elbeszélő gyakorlatának megértését annak a kortársnak a bevonása, akivel szerzőnk személyes kapcsolatban is állt, s ami még fontosabb, akinek írásaira hivatkozik is. Jean Paulról van szó. Elég legyen itt nyomatékként Jean Paulnak a fantázia szerepéről 1804-ben megjelent fejtegetéseire utalni, amely Hoffmann központi témája is. („Die Phantasie macht alle Teile zu Ganzen – statt daß die übrigen Kräfte und die Erfahrung aus dem Naturbuche nur Blätter reißen – und alle Weltteile zu Welten, sie totalisieret alles, auch das unendliche All; daher tritt in ihr Reich der poetische Optimismus, die

<sup>2</sup> Az önidézés kapcsán ugyan szóba kerülnek Hoffmann zenei művei is, de csak a felsorolás szintjén (166.).

<sup>3</sup> Megjegyzendő, hogy Wagnerre Hoffmann is hatással volt. Zenedrámája, a *Die Meistersinger von Nürnberg* (1845/1868) részben Hoffmann *Meister Martin Kufner und seine Gesellen* (1818) című elbeszélésre épül.

<sup>4</sup> „Ich bin der Meinung, daß die Ouvertüre den Zuhörer auf den Charakter der Handlung vorbereitet und ihm den Inhalt derselben andeuten soll” Gluck levelét idézi: Hermann HETTNER: *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*. (1. kötet) Berlin–Weimar, Aufbau Verlag, 21979. [31879] 785.

<sup>5</sup> *Ritter Gluck*. A befejezhetetlenség problémáját nem a töredék jeleníti meg, hanem a lezárt mű tökéletesítésének végtelen lehetősége. Gluck törekvései egyébként párhuzamot mutatnak Goethe felfogásával, amely a *Wilhelm Meister Lehrjahre* Hamlet-bemutatójával kapcsolatban is hangot kap. Serlo Wilhelm elképzelésével vitázva az uralkodó színházi gyakorlatot írja le: „Wenig Deutsche, und vielleicht nur wenige Menschen aller neuern Nationen, haben Gefühl für ein ästhetisches Ganze; sie loben und tadeln nur stellenweise; sie entzücken sich nur stellenweise; und für wen ist das ein größeres Glück als für den Schauspieler, da das Theater immer nur ein gestoppeltes und gestückeltes Wesen bleibt.” Johann Wolfgang von GOETHE: *Werke*. (7. kötet) (Szövegkritikailag ellenőrizte és a jegyzeteket írta Erich Trunz.) München, Verlag Beck, 111982. (Hamburger Ausgabe) 295:3ff (továbbiakban = HA 7).



Schönheit der Gestalten, die es bewohnen, und die Freiheit, womit in ihrem Äther die Wesen wie Sonnen gehen. Sie führt gleichsam das Absolute und das Unendliche der Vernunft näher und anschaulicher vor den sterblichen Menschen.”<sup>6</sup>)

Természetesen nem kerüli el figyelmemet, hogy Szerző a német esztétikai gondolkodás dokumentumait egy olyan rostával válogatta ki, melynek szem-nagyságát a keletkezési idő és bizonyos tematika határozza meg: az 1795 és 1800 között írt jelentősebb művekből emeli ki az azonosságra, különbözősége és kétértékűség vonatkozó nézeteket.<sup>7</sup> Csak annak a véleményemnek kívántam hangot adni, hogy az időkorlátok megválasztásával szükségtelenül távol kerülünk Hoffmann írói indulásától, amelyet a *Ritter Gluck* című novellájának 1809-es közlésétől számít az irodalomtörténet. Hoffmann pályáját részletgazdagabban jellemezhetjük, ha nem csak a weimari klasszika, a *Wilhelm Meisters Lehrjahre* hatását is magán viselő jenai romantika nézetrendszeréhez viszonyítva határozzuk meg.

Mindez nem csökkenti annak a fejezetnek az értékét, mely a német irodalomtörténet kiemelkedő öt évének esztétikai gondolkodását mutatja be a vonatkozó szakirodalom bő idézésével. Goethe, Friedrich Schiller és Friedrich Schlegel műveiről van szó. Szerző elsősorban azokra az ellentétpárookra összpontosít, melyek meghatározó műszavaivá váltak az elméleti diszkurzusnak: Régi vs. új, antik vs. modern, naiv vs. szentimentális, klasszikus vs. romantikus. Az elemzés felmutatja, hogy mindezek az ellentétpárok sajátos kettősséget mutatnak: hol történeti, hol tipológiai sugallatúak, s az elemzett írásokban hol történeti, hol tipológiai összefüggésben nyerik el értelmüket. Nem utolsósorban Hoffmann életműve szempontjából – gondolhatunk itt például a *Prinzessin Brambilla* című „capriccio”-ra vagy a *Die Jesuitenkirche in G.* című „Nachtstück”-re – talán jobban figyelembe kellett volna venni azt a terminológiát is, amely rejtetten vagy kifejezetten területi-földrajzi jellegű, s amelyben – mellesleg – ugyancsak keveredik a tipológiai szempont a történetivel. Gondolok itt az északi vs. déli, német vs. olasz megosztásra, amely részben benne foglaltatik például a tárgyalt antik vs. modern, de az említés nélkül maradt katolikus vs. protestáns párban is. Fontosabbnak tartom azonban az ellentétpárok felsorolása vonatkozásában a „teljeség” követelményénél az ellentétpárok szerepében fellelhető azonos mozzanatoknak a vizsgálatát. Mert mindezeket a pólusokat, épüljenek rá tipológiák,

<sup>6</sup> Jean PAUL: *Vorschule der Ästhetik*. In Uő: *Werke*, (1. rész, 5. kötet) 47–48. Szerző megemlíti ugyan Jean Pault, de csak az „Utószóban”, Hoffmann kortársi fogadtatásával kapcsolatban. Cf. 218.

<sup>7</sup> Igaz, akkor a jelentősebb művek közül azok a HÖLDERLIN-írások fognak hiányozni, amelyek ugyan nyomtatásban nem fejthették ki hatásukat, de igen jellemzőek a kor gondolkodási kultúrájára: *Urteil und Sein* (valószínű keletkezési ideje: 1795, első közlés: In *Sämtliche Werke*, Szerk. F. BEISSNER, Stuttgart, 1962.) és *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (feltételezett keletkezési év: 1800, első közlése in *Gesammelte Werke*, Szerk. W. BÖHM, Jena, 1911).

jelöljék ki történeti folyamatok fázisait, határozzák meg földrajzi területek kulturális jellegét, meglátásom szerint végül is egy alapvető ellentét állítja egymással szembe: a tökéletes és a tökéletlen közötti feszültség. Ezt a feszültséget fokozta a felvilágosodás robbanásig, amennyiben a jelenségek régóta űzött tipologizálásába és topologizálásába bevonta a változás tényezőjét és – ebben az összefüggésben ez a legfontosabb – annak a lehetőségnek a felvetését, hogy a pólusok értéke megváltoztatható. Vagyis a 18. század végén egy adott jelenség vizsgálata jellemzően már nem csak arra irányul, hogy megállapítsa, milyen összetevőkből áll. Sőt, a jelenség vizsgálata azzal sem ér véget, hogy az összetevőket a tökéletesség szempontjából értékelje. Egyre többször arra is rákérdez, hogy hogyan válhat a kevésbé tökéletesnek tartott időben azzá, amit már most tökéletesnek tartunk, vagy hogy hogyan szűnhetnek meg a pólusok a tökéletességben. Ez a szemlélet ad sajátos súlyt az azonosság és a különbözőség kérdésének a tárgyalt időszakban. A történeti perspektíva ugyanis az elkülönülésben kapja meg alapját, és az elkülönülés megszüntetésében: az azonosság visszaállításában vagy megteremtésében célját. Mindazonáltal nem lenne új szemlélet ez a keresztény középkor uralkodó felfogásához képest, ha csak az ember üdvtörténetére vonatkozna. A 18. század végén azonban nyomatékkal nemcsak a teremtett ember kerül történeti perspektívába, hanem az ember által teremtett természet, az egész általa létrehozott kultúra, a legtagabb értelemben vett művészet, a „techné” minden ága és módja, beleértve a tökéletlen „természetes emberrel” szemben tökéletesnek elgondolt mesterséges embert, a homunculust vagy a bábót is. Vagyis az a szűkebb értelemben esztétikainak minősülő antik vita, hogy az eposz vagy a dráma, a festészet vagy a költészet az előbbre való, vagy a német felvilágosodás korának vitája arról, hogy Racine vagy Milton a követendő példa, hogy a művészetek milyen rangsort alkotnak, átalakul egy mindent átfogó „esztétikai” vitává, mely arról szól, hogy hogyan lehet bármit a tökéletességig fokozni, magát a tökéletességet elérni. Mintha a vita az ember alkotó tevékenységének sajátos „üdvtörténetéről” szólna. Bármennyire is termékeny lenne azonban ez utóbbi elgondolás, nem ragadnánk meg általa a jelenség lényegét. Hiszen már az antik filozófiában megjelent az a gondolat, hogy minden alkotó tevékenységet addig lehet és kell tökéletesíteni, míg el nem éri szükségszerű formáját. Azzal sem jutnánk közelebb a Goethe-kor kultúrájának jellegét meghatározó „alapvető előfeltevéséhez”,<sup>8</sup> ha az üdvtörténet analógiáját annak a türelmetlenségnek az érzékelésére érvényesítenénk, amely a történelem emberi léptékkal mérhető lerövidítésének igényében jelenik meg. Ahogy ez a türelmetlenség a késő középkorban az egyén szempontjából a misztikában, az emberi közösség szempontjából a khiliasztikus váradalom beteljesedését hirdető (sőt sürgető) mozgalmakban jelentkezett. Többről van szó. A tárgyalt kor legmerészebb és legsajátosabb gondolata az, hogy az ember

<sup>8</sup> Michael Tietzmann szerint akkor beszélhetünk kulturális korszakról, ha „Praktiken des Denkens und Redens weisen eine relative Konstanz ihrer fundamentalen Prämissen auf”. Lásd: *Értekezés*, 11.

versenyre kelhet az Istennel, hogy üdvét a saját maga teremtette világban keresheti. Ennek a gondolatnak fő szimbóluma a felvilágosodás korában a görög titán, Prométheusz. Legősibb megkérdőjelezője Európában a görög filozófus, Platon. Az a Prométheusz, aki elveti a teremtet és az általa teremtett világot, hogy maga teremtsen új világot, benne az új emberrel. Az a Platon, aki feloldhatatlan különbséget lát a tökéletes idea és meg tapasztalható képe között, s minden emberi alkotásban szükségszerűen az eltávolodást látja az idea tökéletességétől.

Látványlag én is messze eltávolodtam témánktól. De szükség volt erre a kerülrő, hogy érthetővé tegyem, mire gondolok akkor, amikor a bevezető bizonyos helyeinek elnagyoltságáról beszéltem. Hogy milyen értelemben gondolom, hogy a bevezető fejezet egyszerűre tekinthető túl szűknek és túl tágnak. Túl szűknek tehát, amennyiben az identitás és a különbözőség kérdése nem kapja meg a kellő történeti távlatot, de túl tágnak is, amennyiben az egyes művek értelmezéséhez nem ad elég támpontot. Hogy tényszerű legyenek: hiányolnom kell, hogy sem Prométheusz, sem Platon nem említődik meg a *Die Jesuitenkirche in G.*-ben megjelenő esztétika kibontása kapcsán. Pedig az értekezés bevezető részének utolsó fejezetében (2.3.4) ez az elbeszélés – a *Die Serapions-Brüder* cím alatt kiadott gyűjtemény mellett – joggal szerepel Hoffmann esztétikai nézeteinek fő dokumentumaként.<sup>9</sup> De miért kellene Prométheuszt és Platont az értelmezésbe bevonni? Erre az elbeszélésre is utalva, már beszéltem arról, hogy háttéréhez tartozik a katolikus-protestáns ellentét is – a német környezetben működő jezsuiták kapcsán, s tekintettel a romantika egyes képviselőinek „katolikus” fordulatára, nem célszerű említés nélkül hagyni, hogy ez a rend az ellenreformáció zászlóvivője. Nem célszerű azt sem figyelmen kívül hagyni, hogy a katolikus-protestáns ellentétbe beleágyazódik az északi és a déli ellentéte – a történet feljegyzője a jezsuita professzorral szemben a hit mélyebb kifejezőjének tartja az északi gótikát, mint az olasz stílusú építészetet. Az északi és a déli ellentétébe beleágyazódik a romantika és a klasszika ellentéte is, mivel, mint ahogy az elbeszélő is megjegyzi, a gótika a keresztény középkorban, a jezsuita kolostorépítészeti stílusa pedig a pogány antik világban gyökeredzik.<sup>10</sup> Mindezeknek az ellentéteknek felvázolása vagy sejtetése az elbeszélés elején azonban csak arra szolgál, hogy felvezesse az elbeszélés tulajdonképpeni problematikáját, amely a jezsuita templomban dolgozó festő felfogásának fázisait jelölő, egymással élesen szembenálló nézeteiben és szélsőségek között hanyódó sorsában jut kifejezésre.

<sup>9</sup> Hiányoljuk viszont a „*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*” című írás tárgyalását, amely az 1814-es kiadású *Fantasiestücke In: Callots Manier* esztétikai nézeteket közvetlenül megfogalmazó darabja, s amelyben többek között Schiller egyes tételeinek kritikáját, s Hoffmann több példaképét (Miguel de Cervantes Saavedra-tól Friedrich de la Motte Fouque-ig) ismerhetjük meg. Berganza kutya csak a Kater Murr-al kapcsolatban említődik meg, mint Cervantesre visszautaló önidézet (166.).

<sup>10</sup> „Überall sind die Klöster, die Kollegien, die Kirchen der Jesuiten in jenem italienischen Stil gebaut, der auf antike Form und Manier gestützt, die Anmut und Pracht dem heiligen Ernst, der religiösen Würde vorzieht.”

Lényeges mozzanat, hogy a történet feljegyzője akkor találkozik Bertholddal, amikor a festő „platóni” állapotban van: A művészet segítségével épp a természet utánzatát állítja elő. Ecsetének segítségével olyan sárga, tömör numídiái márvánnak láttatja a német templom falát, amelyet valójában csak a római építészet maradványai között lehet fellelni. Ezt a helyzetet bontja ki az elbeszélő és a festő második találkozásának ábrázolása, amelyre ugyancsak a templomban, de már éjszaka kerül sor. Továbbra is a látszat és való különbsége mozgatja az ábrázolást és a szereplők párbeszédét, de felfokozott módon. A fokozás részben a megfeszendő tárgy minőségében rejlik: amíg a nappali munkában csupán a nemes anyag látszatát kellett művészete segítségével megteremteni, addig az éjszakai feladat egy szimbolikus tárgy, egy oltár megjelenítése. De fokozott a kivitelezés technikai nehézsége is: az áldozat bemutatásának szent helyét homorú felületre, a három dimenzió látszatával kell megfeszenie. A technikai nehézség csak a sötétbe borult templomban oldható meg: az elbeszélés eme fordulatával megjelennek a történetben a platóni barlang-hasonlat alapelemei. Annak a rácsnak a vonalait, amelyek a síkban megrajzolt oltárkép arányait mutatják, Berthold egy megfelelő háló mögé helyezett fáklya segítségével vetíti a mélyedésbe („Höhlung”/Höhle), s az *árnyképet* rögzíti ecsetjével. Eközben utasítja el látogatójának azt a vélekedését, hogy a művészi tevékenységek között rangsort lehetne alkotni, s végképp azt a hitet, amit, mint mondja, a Prométheusz-monda *első része* sugall: hogy minden földi kötöttségünk ellenére szabadon, Istennek véelve magunkat, alkothatunk és uralkodhatunk fények és lények („Licht und Leben”) fölött. Bertholdnak ez az Anti-Prométheusz meggyőződése sajátosan tragikus csalódásának következménye. Ugyanis volt már olyan állapotban is, amikor azt hihette, hogy a platóni barlangban nem háttal, hanem szemben ül a kijáráttal, nem a dolgok árnyékát, hanem magát a dolgot látja. Olaszországban alakult ki ez a vélekedése, ahol, művészi válságba kerülve, egy sziklabarlangba (Grotte) visszavonultan kereste annak a fénynek a figurális megjelenítési lehetőségét, amely jelentést adhat mindannak, amit beragyog. Itt, ennek a nápolyi öböl feletti barlangnak a bejáratánál jelent meg számára egyszer csak az addig kizárólag álmában, alaktalanul felsejlő idea: „Die vollen Sonnenstrahlen fielen in das Engels Gesicht. – Sie schaute mich an mit unbeschreiblichen Blick [...] mein Ideal, mein Ideal war es! Wahnsinnig vor Entzücken stürzte ich nieder, da verschwebte die Gestalt freundlich lächelnd!”<sup>11</sup>

Nem lehet most feladatunk az elbeszélés beható vizsgálata, bár Szerző is kiemelten fontos műként kezeli, s értekezésének más helyein, s így más összefüggésekben is többször foglalkozik vele. De talán ennyi: a Prométheusz-hivatkozás kontextusának bemutatása és az *Állam* hetedik könyvében kibontott barlang-hasonlat cselekményformáló szerepének felidézése is elég annak bizonyítására, hogy mindkét, a Goethe-kor kultúráját nagymértékben meghatározó gondolat-séma Hoffmann munkásságához is szorosan kapcsolódik. Szerző a *Die Jesuiten-*

<sup>11</sup> Die Jesuitenkirche in G. In *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. [SW] Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985ff. (3. kötet) *Nachtsücke*.

*kirche in G.* című elbeszélést egyébként a Hoffmann esztétikai nézeteit bemutató fejezetben mint a mimetikus és a nem-mimetikus program közötti különbséget megvilágító történetet vizsgálja. Az előbbi Berthold pályájának ahhoz a szakaszához köti, amikor Philipp Hackert tanítványaként a tájképfestészetben tökéletesíti magát, az utóbbit pedig (kissé pontatlan megfogalmazásban) ahhoz, mely a barlang-látomás után következett. Szerző maga is látja, hogy ez a dichotómia túlságosan is leegyszerűsítő, s különösen akkor az, ha – tehetjük hozzá – a mimetikust platoní, s nem az arisztotelészi értelemben vesszük, s az igazán kérdésesnek, a Goethe-kor esztétikai vitáiban is előtérben lévőnek, a „nem-mimetikus”-nak lényege homályban marad.

Szerző értelmezésében három állítás határozza meg a nem-mimetikus programot. (1) Szemben a mimetikkal, nem az ábrázolt megtevésztésig hasonló mását, hanem annak olyan képét kívánja létrehozni, amely „a magasabb értelem legmélyebb jelentéséből” fakad. (2) Ennek a képnek az eredetije belső kép, egy olyan idea, amely az alkotó fantáziájában jön létre.<sup>12</sup> (3) Belső kép után alkotni nehezebb, mint külső kép után, s aki mégis ezt a programot választja, azt két veszély is fenyegeti: a) visszacsúszhat a mimetikus programba, b) teljesen elszakadhat attól a külső képtől, amelynek jelentését és jelentőségét keresi.<sup>13</sup>

Könnyen belátható, hogy a program jellege végső soron attól függ, hogy miként ismerjük meg, és miként közölhetjük „a magasabb értelem legmélyebb jelentését”. Erre a kérdésre kellene választ találnunk, hogy világosabban álljon előttünk a nem-mimetikus program lényege. Ha egy teoretikus írásból idéznénk a művész számára megfogalmazott követelményt: „die Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns”, akkor kénytelenek lennénk annak megállapítására szorítkozni, hogy homályos, és homályosságában közhelyes kívánalom megfogalmazásáról van szó. Hiszen mi lehetne az ismérve annak, hogy az ábrázolás a „magasabb értelem legmélyebb jelentéséből” fakad. A megfogalmazás banalitását csupán az csökkenti, hogy a „lapos” vagy „mechanikus” (későbbi korok

<sup>12</sup> Ebben a vonatkozásban Heinse előfutára Hoffmann itt kifejtett nézetének és kritikusa Winckelmann-nak és Lessingnek.

<sup>13</sup> „Das andere Programm, das nicht-mimetisch genannt werden dürfte, zielt auch auf eine Entsprechung von Bezeichnetem und Bezeichnendem, diese Entsprechung ist aber keine mechanische, spiegelbildartige, sondern sie entspricht der „Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns” (SW 3, 129.) Hier ist das Bezeichnete, das Objekt eigentlich ein im Innern (in der Phantasie) des Künstlers entstandenes und erscheinendes Bild (eine „Idee”), das ins Werk übertragen werden soll. Ein nach dieser Konzeption arbeitender Künstler vermag Werke zu schaffen, die er auf diese Weise („In einer wunderbaren Vision [...] [im] Moment der Künstlerweihe”; SW 3, 134.) konzipiert. Da diese Art der Übereinstimmung von Modell und Abbild viel schwieriger zu erreichen ist (das Modell selbst ist ideeller Art und schwer zu fassen), ist der dem nicht-mimetischen Programm folgende Künstler gefährdet einerseits durch die Einseitigkeit, dies das Abrutschen ins Mechanische, Mimetische bedeutet, andererseits durch die Einseitigkeit, die das völlige Verlieren der Beziehungen zur realen Welt repräsentiert.” (Értekezés, 51.).

esztétikájának változataiban: „naturalista”, „riportszerű”, „dokumentarista” stb.) valóságábrázolással szemben megfogalmazott igényben egymást kiegészítve szerepel az ebben az összefüggésben szokásosan azonos, fokozó funkciót betöltő „mély” és „magas”. Ha azonban tudomásul vesszük a követelmény kontextusát, s főképp azt, hogy egy történet elbeszélésében hangzik el ez a mondat, pontosabb, részletgazdagabb megállapításokra juthatunk. Először is rögzítenünk kell, hogy minden művészet „szent” feladatát: „Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns” az elbeszélés egyik szereplője, „der Malteser” fogalmazza meg Bertholdnak, meghatározva a magasabb értelem szerepét is („der alle Wesen zum höheren Leben entzündet”). Ebben a felfogásban tehát nincs is más művészet, mint a nem-mimetikus. A mimetikus ábrázolás ugyanis pusztán technika, véli a máltai, melynek birtoklása előfeltétele ugyan a művészetnek, de maga nem művészet. A feladat-kijelölés elfogadása azonban Bertholdot éppúgy nem avatja művésszé, mint ahogy az olvasót sem műértővé. Bár a máltai a kíváncsi megfogalmazása utáni hasonlataival látszólag érzékelteti, hogy a természet legmélyebb jelentésében vett magasabb értelme miként tárulhat fel a megismerésére törekvő művész előtt, egy pontosabb olvasat ráébreszthet bennünket arra, hogy zsákutcában vagyunk. Első közelítésben azt mondhatjuk, hogy a máltai a természetet szöveghez hasonlítja, mechanikus másolóját pedig egy olyan betűvetőhöz, aki hibátlanul visszaadja a szöveget, anélkül, hogy a számára idegen jelek értelmét felfogná.<sup>14</sup> Ezzel szemben a művész, aki megérdemli ezt a nevet, párbeszédet folytat a természettel, és ez alapján készíti el saját szövegét. Szerző parafrazálásában – amelyet egy más összefüggésben (3.1.3. Künstlertum und/oder Wahnsinn, 83f) olvashatunk – a máltai leglényegesebb gondolata az, hogy „az írás, a kész műalkotás a párbeszédből jön létre, s így a rögzített, hogy sikerülhessen, feltétlenül meg kell előznie a rögzíthetlenség, a lezáratlanság fázisának.”<sup>15</sup> Ez az olvasat, bármennyire támaszkodik is a középkor óta számos változatban használt „természet könyve” metaforára,<sup>16</sup> bármennyire idézi is a kor ismeretelméleti vitáinak bibliai helyek értelmezésére visszanyúló szóhasználatát,<sup>17</sup> a döntő kérdést nyitva hagyja: hogyan tanuljuk meg azt az idegen nyelvet (vagy ismeretlen jeleket használó írást), amit a természet könyve használ. Hiszen, hogy a

<sup>14</sup> Az értekezés kiemeli e mozzanat jelentőségét és azt, hogy ismételt előfordul Hoffmann művészetében.

<sup>15</sup> „die Entstehung von »Schrift«, von fertigem Kunstwerk aus dem Gespräch, so daß dem Fixierten, soll es überhaupt gelingen, unbedingt eine Phase des Unfixierten, Unabgeschlossenen vorangeht.” *Értekezés* 84.

<sup>16</sup> Cf. Friedrich OHLY: Zum Buch der Natur (Originalbeitrag) és Das 'Buch der Natur' bei Jean Paul (1987). In Uő: *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung*. Szerk. Uwe RUBERG–Dietmar PEIL. S. Stuttgart–Leipzig, Hirzel Verlag, 1995. 727–844 és 845–887.

<sup>17</sup> Például Schellingnek azt a nézetét, hogy a természettudós egy sajátos filológus.

Goethe-korból a természet könyvére vonatkozóan Goethe-t is idézzük: „Die Blätter sind zu kolossal!”<sup>18</sup> A máltai ugyan választ ad erre a kérdésre is, de csak látszólag, mert válasza valójában csúsztatás. Azt mondja meg, hogy hogyan nevezzük azt, aki ismeri a természet jeleit, s nem azt, hogy hogyan válhatunk megismerővé, az ő szavával: „beavatott”-tá, „felszentelt”-té.<sup>19</sup> Bertholdnak ezért magának kell rájönnie, hogyan juthat olyan állapotba, amelyben megszűnik művészi bénultsága. Sokáig csak álmában éri el ezt a „másik állapotot”, hogy aztán ébrenléte annál kínzóbb legyen.<sup>20</sup> Végül, több kísérlet után, a misztika „via negativa” módszerével élve, a remete életmódját választva véli megtalálni a megoldást. Viszakhúzódása a nápolyi öböl feletti barlangba nemcsak előképévé válik a Serapions-Brüder-ciklusból ismert remete ébren álmodásának, hanem, mint már láttuk, a platóni hasonlat helyzetébe is hozza: azt hiszi, hogy meglátta minden részletében (mondhatni „mit allen seinen [...] Farben, Lichtern und Schatten”),<sup>21</sup> vagyis teljes valóságában azt az ideált, vagy Platónnal szólva: azt az ideát, amire álmából elmosódottan emlékezett.

Összefoglalva azt mondhatjuk tehát, hogy a máltai tanácsa és barlangélménye Berthold művészpályájának két különböző fázisát jelzi. „A magasabb értelem legmélyebb jelentésében”-kifejezés ambivalenciája éppen abban mutatkozik meg, hogy a megtalált ideál csak Berthold sajátos állapotának köszönhetően tűnik ideának, valójában csak annak individuális képe, egy hús-vér nő, egész pontosan Prinzessin Angiola T..., mint ahogy ez később egy drámai helyzetben, ami ezúttal nem esztétikai, hanem politikai, sőt forradalmi értelemben értendő, Berthold számára is kiderül. Ami egy Wilhelm Meister-szerű fejlődéregényben a beteljesülés lehetne: a polgár-művész feleségül veheti az arisztokrata-ideált, az itt szükségszerűen a legsúlyosabb krízist okozza. S ebben a folyamatban, az elbeszél *történetben* – s ezt szeretnénk mint újabb szempontot kiemelni – a *magas* és *mély* felcserélhetetlen értéket kap, mégpedig úgy, hogy a platóni barlang horizontális tengelye, a bejárat és a hátsó fal szimbolikus viszonya vertikálisba fordul. Ez a fordulat tragikus: A magas *látszata* a mélységes mélyben ugyanis nemcsak ismeretelméleti szempontból félrevezető, hanem egzisztenciálisan is veszélyeztető: „Aber Herr!” – mondja Berthold az utazónak a jezsuiták templomában – „wenn man nach dem Höchsten strebt – nicht Fleischeslust, wie Tizian – nein das Höchste der göttlichen Natur, der Prometheusfunken im Menschen – Herr! – es ist eine Klippe – ein schmaler Strich, auf dem man steht – der Abgrund ist offen! – über

<sup>18</sup> A festészetet tanuló mondja ezt arra a „máltaiéhoz” közel álló tanácsra, hogy ne a régi mesetereket másolja mechanikusan, hanem menjen a természetbe, s azt tanulmányozza. GOETHE: *Künstlers Apotheose*. (1789) In *Goethes Werke*. (1. kötet) *Gedichte und Epen*. I. (Szövegkritikailag ellenőrizte és a jegyzeteket írta Erich TRUNZ.) München, Beck, 131982. (Hamburger Ausgabe) 70:70.

<sup>19</sup> „Der Geweihte vernimmt die Stimme der Natur” (*Die Jesuitenkirche In: G.*).

<sup>20</sup> Ebben a fázisban a természet szava éppoly ambivalens, mint Goethe *Erlkönig*-jében: csak-hogy itt a nappali természet sugall halálos fenyegetettséget.

<sup>21</sup> „das serapiontische Prinzip” megfogalmazásában. Mint elvet idézi Szerző is (Értekezés, 52.).

ihm schwebt der kühne Segler und ein teuflischer Trug läßt ihn unten – unten *das* erblicken, was er oben über den Sternen erschauen wollte!”<sup>22</sup> Kiegészítésünk módszertani tanulsága nyilvánvaló: egy történetben kifejtett esztétikai nézet „mélyebb értelme” függ a történet magyarázatától. De nem lényegtelen a felfedett összefüggés történeti aspektusa sem, kiegészítve az értekezésben is tárgyalt mozzanatokkal: a hercegnő és Berthold végzettszerű eltűnésével, (erőszakos?) halálával. Hoffmann elbeszélése 1817-ben látott napvilágot. A platóni korlátok átlépésének lehetőségét a művészetben Arthur Schopenhauer fejtegeti két évvel később megjelenő fő művében. A korlátok elismerése, ha visszafelé tekintünk, a weimari klasszika irányába mutat. A korlátlan tökéletességre törekvő összefüggése a bűnbeeséssel, pontosabban, hogy a tökéletes mű befejezését a bűn tudatos elkövetése teszi lehetővé, egészen a *Doctor Faustus*ig követhető vonalat nyit meg a német irodalomban. De mindez már ismét kívül esik az értekezés keretein.

### *Ambivalens történetek*

Az értekezés következő nagy egysége Hoffmann történeteinek szerkezetével foglalkozik, bizonyítandó, hogy az ambivalencia meghatározó elve a történetek felépítésének. A fejezet (3) két nagyobb részből áll: az első (3.1) azokat a témákat veszi sorra (Doppelgängertum, Magnetismus, Künstlertum und/oder Wahnsinn), amelyek teret adnak az ambivalencia megjelenítésének a történet felépítésében, a második (3.2) pedig e „tér” konkrét szerveződését vizsgálja, ideértve a történet tényleges terét is (Die Struktur der Textwelt, Figurenkonstellation, Raumgestaltung). A kifejtést pontos meghatározások vezetik be, s ezt a tárgyalásmódot nem lehet eléggé dicsérni. A szubjektív irodalom-értés megelégedhet „puha” terminusokkal, az interszubjektív érvényességre törekvő irodalomtudomány állításait azonban csak egyértelmű, világos, összefüggő szakszó-készlettel fogalmazhatja meg. Szerző először az „ambivalencia” („Ambivalenz”) terminusát vezeti be, majd a „történet” („Geschichte”, „das Erzählte”, „die erzählte Geschichte”) a „diszkurzus” („Diskurs”, „discours”, „das Erzählen”) és a „téma” („Thema”) meghatározása következik. A második rész fő terminusai: „szöveg” („Text”), „szövegvilág” („Textwelt”), „univerzum” („Universum”), „lehetséges világ” („mögliche Welt”), „világsegment” („Weltsegment”, „individuelle Welt”). A Hoffmann-szövegek protagonistáira vonatkozóan Szerző bevezeti többek között az „ambivalencia-generátor” („Generator”, 111), a térszerkezet jellemzésére pedig – Jurij M. Lotman nyomán – a „terek között közlekedő” („Grenzgänger”, 120) szerepkörét. Ami az ambivalenciát illeti, az 55. oldalon adott meghatározása a bevezető áttekintéshez képest leszűkíti használati körét az „egyidejűleg fennálló, egymásnak ellentmondó értelmezésre”. Az értelmezés

<sup>22</sup> *Die Jesuitenkirche in G.*



vonatkozhat az elbeszélt lehetséges világok elemeire, és származhat vagy az elbeszélt világ szereplőitől, vagy az elbeszélőtől, vagy – kilépve az elbeszélés világából – az elbeszélés olvasójától. (Itt jegyezzük meg, hogy talán szerencsésebb lett volna az összes meghatározást az első rész bevezetésében megadni. Így elkerülhető lett volna, hogy az ambivalencia definíciójában szereplő „lehetséges világ” terminusa – 55 – csak jó 40 oldallal később – 96kk. – kapjon közelebbi kifejtést.) A meghatározásból kiindulva tehát bizonyítandó, hogy bizonyos elemek kikényszerítik az ellentmondásos értelmezést (vagy legalábbis lehetőséget adnak rá), és bemutatandó, hogy az értelmezés melyik szintjén jelenik meg az ambivalencia. Az olvasó alatti szintek erősíthetők vagy gyengíthetők az ambivalenciát, amelyet végső soron az olvasónak kell megállapítania. A feladat illetően megfogalmazása vonja maga után azt, hogy Szerző az ambivalenciát – követve az irodalmi narratíva mértékadó munkáinak terminológiáját – előbb a történet szintjén, majd az elbeszélés szintjén vizsgálja. Az ambivalencia definíciója tehát lényegében a Hoffmann-elbeszélések felépítését magyarázó absztrakt modellként működik, amelyet úgy tehetünk konkrétabbá, hogy felsoroljuk azokat az ismétlődő témákat, amelyek szükségszerűen ambivalens értelmezésűek, és meghatározzuk azokat az ismétlődő történet-szerkezeteket és elbeszélés-módusokat, amelyek az ambivalens értelmezést fenntartják.

A fejezet két szempontból is értékelhető. Milyen új eredményeket hozott az irodalomelméletben, és milyen új eredményeket a Hoffmann-kutatásban? Ami az első szempontot illeti, sajátos elfogultságot kell bejelentennem, mivel 1964 óta magam is foglalkozom mindazokkal az elméleti kérdésekkel, ideértve a később tárgyalandó intertextualitás problémakörét is, ami Szerző tárgya. A kérdéseket akkoriban Magyarországon Halász Előd tette fel, a válaszokat kezdetben Bonyhai Gáborral, később Kanyó Zoltánnal és Csúri Károllyal kerestem Szegeden. A hetvenes években a narratíva és az intertextualitás problémáit az irodalmi szemantika sajátosságainak tisztázása jegyében a „lehetséges világok” koncepciójának bevonásával próbáltuk megoldani, részben követve, részben bírálva azokat a logikai-szemantikai felfogásokat, amelyekben a „lehetséges világok” bevezetésre kerültek. A megoldási kísérletek, nem csak Szegeden, de az egész világban rendkívül változatos elgondolásokhoz vezettek, s még nem alakult ki egy „standardnak” nevezhető elmélet. Annak ellenére, hogy a „lehetséges világok” terminusa aránylag szűk és szigorúan szaktudományos körökben használatos, irodalomtudományi jelentése szinte szerzőkként változó. Elkerülendő, hogy Szerző itt alkalmazott elméletét egy bizonyos más elmélettel összevetve értékeljem, inkább arra törekszem, hogy megállapítsam helyét a nemzetközi szakirodalomban. A „lehetséges világok”-terminus finom átmeneteket mutató alkalmazását – úgy látom – első közelítésben két osztályt felállítva tipizálhatjuk. Az egyikbe azok kerülhetnek, amelyben inkább a „világ”, a másikba azok, amelyben inkább a „lehetséges” a hangsúlyos. Vagyis inkább azok a tényállások, melyek bizonyos típusú kijelentések jelöleteként szolgálnak, vagy inkább azok a módusok, amely a tényállások lételméleti állását határozzák meg ismeretelméleti szempontból. Az első esetben tehát lényegében a tárgyalási univerzum kiterjesztésének

mozzanata hangsúlyos, kiküszöbölendő, hogy az irodalmiként olvasott szöveg állításait eleve (vagy bizonyos tekintetben szükségszerűen, például a mese meghatározó jegyeként szolgáló fikatív tárgyak vagy a tapasztalati világban hamis értékkel járó predikátumok vonatkozásában) hamisként kelljen kezelni. (Ugyanezt célozza egy másik rendszerben az a sok bonyodalommal járó feltevés, hogy az irodalmi művekben nincsenek állítások.) A kiterjesztés alapja ebben a csoportban a műfaji konvenció. A második esetben arra esik a hangsúly, hogy az irodalmiként olvasott szöveg jelentéseként megkonstruált világ (a kiterjesztett tárgyalási univerzum) tényállásai mennyire esetlegesek (kontingensek) vagy szükségszerűek. A szükségszerűség megállapításának alapja az egyedi műre vonatkoztatott szabályrendszer. Amíg a tárgyalási univerzum kiterjesztése alapvetően az alterálás technikájára épül (egy ténylegesnek tekintett világ tényállásai és azok tagadásai egyaránt fennállhatnak adott lehetséges világban,<sup>23</sup> illetve e lehetséges világ állapotváltozásai nem szükségszerűséggel meghatározottak<sup>24</sup>), addig a szükségszerűség alapján konstruált lehetőségek párhuzamos, „rokon” világokat eredményeznek (az alterálás vagy a szabályok, vagy a hozzárendelt fikatív világok szintjén jelentkeznek). A két osztály közötti viszonyról elmondhatjuk, hogy a második feltételezi az elsőt, de az elsőből nem következik a második minden eleme. Ez az összefüggés az irodalmi művek megismerési értékére nézve lényeges. Nem tudjuk ugyanis az irodalmi mű platóni leértékelésének érveit megcáfolni, ha egy adott szövegvilág tényállásait kontingensnek kell tekintenünk.

A Szerző által bemutatott elmélet minden részletre kiterjedő elemzésére itt nincs mód. Csak annyit kívánok rögzíteni, hogy meglátásom szerint Szerző „lehetséges világa” felmutatja az első osztályba tartozás jegyeit, de bizonyos ingadozást mutat a második osztályba sorolhatóság tekintetében. Az „ingadozást” a terminológia szintjén is megragadhatjuk. Nem látom ugyanis eléggé elkülönítettnek az „elbeszélte világ” („erzählte Welt”), „fikatív világ” („fiktive Welt”), „szövegvilág” („Textwelt”), „lehetséges világ” („mögliche Welt”) terminusokat, mivel ismételtelen előfordulnak olyan szövegösszefüggésekben, amelyekben azonos értelműek a „történet”-tel („Geschichte”, „das Erzählte”, „die erzählte Geschichte”). A tárgyalási univerzum kibővítésének teljesen megfelel a fikatív világ vagy szövegvilág megnevezés, de a lehetséges világ(ok) – a fenti kategorizálás szerint – *feltételezik*,

<sup>23</sup> F. von KUTSCHERA: *Einführung in die intensionale Semantik*. Berlin–New York, W. de Gruyter, 1976. 23. „eine Menge von Sachverhalten, die logisch konsistent ist und in dem Sinn vollständig, daß für jede Tatsache in unserer Welt sie selbst oder ihre Negation in dieser Menge enthalten ist.” Idézi KANYÓ Zoltán is: *Die Verwendung der „möglichen Welten” in der Analyse literarischer narrativer Texte* (1978). In *Studia poetica* 2. Szeged, 1980. 28.

<sup>24</sup> Cf. KANYÓ Zoltán: *Narrativik und mögliche Welten*. In *Studia poetica* 2. Szeged, 1980. 18: „...die empirisch nachweisbare Texte (können) kaum durch ein zusammenfassendes narratives Regelsystem, sondern vielmehr nur durch [pragmatische] Konvention [der gegebenen literarischen Gattung] erklärt werden.”

hogy valamely szabály alapján legyenek lehetségesek, állhassanak fenn. Az ideális irodalmi mű modellje valójában egy *szükségszerű* világ, vagyis egy meghatározott fikatív világ akkor és csak akkor esne egybe modelljével, ha minden összetevője az lenne, ami. Nem beszélhetnénk azonban ingadozásról, ha ezt a mozzanatot a vizsgálat ténylegesen nem tartalmazná. Hiszen fő törekvése éppen annak kimutatása, hogy Hoffmann-nál az ambivalencia „törvénye” határozza meg a témaválasztást és az ábrázolt eseménysorok felépítését, s ugyanez a „törvény” kívánja meg a szereplők és az elbeszélő ambivalens viszonyát a történethez. Ezzel a „lehetséges világok” konstruálási szabályai ténylegesen az elemzés szabályaivá is válnak. Ennyit a második részben felvázolt elméleti alapról.

Abból a szempontból közelítve az értekezés e részéhez, hogy milyen új eredményeket hozott a Hoffmann-kutatásban, elmondhatjuk, hogy az elméleti apparátus segítségével sokkal pontosabb képet ad Szerző az ambivalencia elvének működéséről és jelentőségéről Hoffmann elbeszélői műveiben, mint az áttekinített szakirodalom.<sup>25</sup> Ez a pontosság elsősorban nem az egyes művek elemzésénél kap jelentőséget – legalábbis Szerzőnknek ebben az egész irodalmi életművet átfogó munkájában –, sokkal inkább a művek egymáshoz való viszonyának feltárásában. Mivel Hoffmann valamennyi irodalmi művet egyetlen elméleti keretben képes tárgyalni, megfogalmazhat olyan fontos megállapításokat, mint például a következő: „Die Hoffmannschen Texte können in einer ersten Annäherung in märchenhafte und nicht-märchenhafte Texte eingeordnet werden, die sich voneinander in der Ausgestaltung der nicht-bürgerlichen Welt und in der möglichen Lösung, nicht aber in der grundlegenden Tiefenstruktur unterscheiden.” (99). Az állítás első része a szakirodalom köz-helye, a második rész Szerző módszerében gyökerező és messze vezető eredménye, amelyet számos finom megfigyeléssel tud bemutatni. Csak az elbeszélések világát meghatározó lehetséges világok egymáshoz való viszonyának meghatározása révén lehet ugyanis valamennyi Hoffmann-elbeszélés szereplőinek strukturális pozícióját tisztázni, hasonlóságukat, illetve különbözőségük fokát megállapítani, egymáshoz való viszonyuk lehetséges osztályait („átfordítással létrejövő párok”, „ironikus ellenpárok”, „parodisztikus ellenpárok” stb.) kijelölni. A lehetséges világok tér- és időstrukturái

<sup>25</sup> Ami magát a módszert és az ambivalencia elvét illeti, Szerző közvetlenül kapcsolódik Csúri Károly Hofmannsthal-kutatásaihoz (lásd a 2. lábjegyzetet). Ez a kapcsolódás annál is jelentősebb, mert Hoffmann és Hofmannsthal között irodalomtörténeti és – ha idevesszük az opera műfaját – sajátos művészettörténeti összefüggés is van (lásd *Die Frau ohne Schatten*). Ami a módszerek közelségét illeti, megvilágító lehet a következő idézet. Csúri a vizsgált Hofmannsthal-művekre vonatkozóan arra az eredményre jut, hogy „az azonosság állandó és egyidejű jelenléte az elbeszélések ambivalens értékrendszerének és strukturális ironiájának végső magyarázata. Ugyanazon tényállások egymással ellentétesen interpretálhatók a [...] figurák képzeletbeli és a befogadó aktuális világában.” (CSÚRI Károly: *Struktur der vollendeten Erzählungen Hugo von Hofmannsthal. Eine generativ-poetische Untersuchung*. Szeged, 1978. [Kandidátusi értekezés tézisei.] 10.).

hasznos eljárásokra adnak lehetőséget. Szerző ily módon a Hoffmann-elbeszélések „ambivalens tereit” mutatja be, kiküszöbölve Lotman „tér”-felfogásának homályosságát, amelyből, mint már fentebb, a „Grenzgänger” figurájával kapcsolatban utaltunk rá, kiindul. A tér-fejezet egyébként épp azért jelent előrelépést Lotman elképzelésével szemben, mert a lehetséges világok térfogalma itt nyilvánvalóan és hangsúlyosan nem esik egybe az elbeszélte történet terével (120kk.). Ez részben az absztrakciós szintek különbségéből, részben a megjelenített terek „modalitásából” következik, vagyis abból, hogy „valódi” vagy „elképzelt”, „emlékezet által felidézett”, „álmodott” stb. terekről van-e szó. A lehetséges világ itt egyértelműen „az absztrakt szemantikai struktúra kategóriája”, szemben az elbeszélte történet „tényleges” tereivel (120). Mindezek a megkülönböztetések lehetővé teszik Szerző számára a terek tipikus funkcióinak és interpretációinak számbavételét. Így (1) az „átmenet tere” az egyes elbeszélésekben mint ablak, ajtó, lépcsőház, folyosó stb., (2) az „átalakulni képes tér” mint kert, könyvtár, dolgozószoba stb., (3) a „szimbolikus tér” mint Berlin, Róma, színház, kastély, kolostor stb. jelenik meg. Szerző maga is látja, hogy a felosztása annyiban nem egyalapú, hogy (1) szükségszerűen („an und für sich”, 126) és (2) szokatlanul szimbolikus is.

A továbbgondolás számára még két kérdést szeretnék felvetni. Az első: Mikor tekinthetjük a lehetséges világok egy meghatározott univerzuma térszerkezetét leíró funkciók felsorolását teljesnek? A második: Mi a jelentősége annak, hogy bizonyos térbeli funkciókat éppen milyen terek interpretálnak? A bemutatott vizsgáldások alapján is belátható, hogy az átmenet terét olyan terek jeleníthetik meg, amelyek maguk is rendelkeznek a „tereket összekötő” tulajdonsággal. Az „átalakulni képes tér” pedig feltételezi az elhatároltságot (s így, hogy kiegészítsük a 3.2.3-ban kifejtetteket, az átalakulás nem elhanyagolható dimenziója a tér nagyságának jelentős megváltozása – példa erre a napraforgó kelyhe a *Ritter Gluck*-ban vagy a tulipán a *Prinzessin Brambilla*-ban.)<sup>26</sup> A szimbolikus tér úgy különböztethető el az előbbi kettőtől, hogy maga nem rendelkezik funkciójára utaló inherens tulajdonsággal, de képes megjeleníteni a magyarázat megkövetelte elvontabb teret. Ezért a színházat (pontosabban a színpadot), meghatározásából adódóan, elsődlegesen „átalakulni képes tér”-nek tekintenénk, s mint átalakult tér válik szimbolikussá például a *Prinzessin Brambilla*-ban, míg a bevezető fejezet kapcsán már idézett Nápoly fölötti barlangot, illetve a jezsuita templomot azért értelmezhetjük a platóni barlang variánsaként, s ennyiben szimbolikusnak, mert Berthold

<sup>26</sup> Más összefüggésben Szerző is megemlíti, hogy a *Goldener Topf* és a *Prinzessin Brambilla* között rokonságot teremt „das Eingeschlossene in eine Kristallflasche bzw. in ein »kleine[s] Behältnis«” (170). A virágkehely egyébként mint kitüntetett tér a weimari klasszika fő művében is előfordul: „Ja, »natürlich« darf ich wohl sagen! Wenn Minerva ganz gerüstet aus dem Haupte des Jupiter entsprang, so scheint diese Göttin in ihrem vollen Putze aus irgendeiner Blume mit leichtem Fuße hervorgetreten zu sein.” – mondja Wilhelm a grófnőt megpillantva. HA 7, 199:29kk.

művészetfelfogásának radikális változása csak e „művészetfilozófiai”-tér bevonásával magyarázható meg az elbeszélés keretein belül. A szimbolikus tereket megjelenítő terek ambivalenciáját az elbeszélés szereplőinek ellentétes értelmezése tartja fenn: a nápolyi barlang minden más szereplő számára a hercegi család tulajdonában lévő munkahely, a németországi jezsuita templom pedig a transzcendenciát feltételező átváltozás helye, addig Berthold számára az előbbi platóni barlang, az utóbbi pedig a transzcendencia lehetőségének csak látszata. Szerző jelentős eredménye, hogy megállapítja, a térfunkciókat az ambivalencia elve vezérli, s ez teszi sajátossá, Hoffmannra jellemzővé őket. Ezt a megállapítást véve alapul, kereshetnénk a térfunkciók teljes felsorolásának ismervét. Ha azt mondjuk, hogy a) egy tér vagy képes átalakulni, b) vagy nem képes, de ebben az esetben kell egy másik térnek lennie, amely az átalakulni nem képesből elérhető. Ha sem a) sem b) nem áll fenn, akkor a térnek meg kell engednie ellentmondó értelmezéseket. Az ambivalencia értelmében a) esetében a változás, b) esetében az elérhetőség éppúgy szükségszerűen kétirányú, mint ahogy szükségszerűen kettős értelmezésű az a tér, amely nem képes önmaga ellentétébe változni, vagy amelyből nem érhető el egy ellentétes értékű tér. Ha más logikai lehetőség nincs, akkor az ambivalens terek felsorolása a lehetséges világok szintjén teljes.

### *Ambivalens elbeszélésmód*

Az értekezés harmadik nagy egysége az ambivalencia fenntartását szolgáló elbeszélő-eljárásokat mutatja be. Kiindulva a hoffmanni ambivalencia meghatározásából, mely szerint a kettős értelmezhetőség részben az elbeszélő értelmezéséből fakad, azt várhatjuk, hogy a domináns elbeszélésmód én-formájú. Ezt Szerző vizsgálatai megerősítik.<sup>27</sup> De azt is hozzáteszi e megállapításhoz, hogy a figurális perspektívát nélkülöző fomában is felhasználhatók az ábrázolás olyan eszközei, amelyek az ambivalenciát biztosítják. Szerző ezért a Hoffmann-művekre vonatkozóan módosítja a történetre és az elbeszélésre, pontosabban a két tényező viszonyára vonatkozó korábbi megállapítását. A második fő rész bevezetője szerint a történet „az elbeszéltnek azt a síkját” jelenti, „amely az elbeszélés tényleges jelkészletétől (»Medium«<sup>28</sup>) független”, az „elbeszélés”-en pedig „a történet megjelenítését” értjük „a ténylegesen felhasznált jelkészlet szabályainak megfelelően” (55k.). A „beágyazódásokról” (4.1.1) szólván a harmadik egység elején Szerző kijelenti, hogy „Hoffmann-nál az elbeszélt történet és az elbeszélés (»discours«) egymásba kapcsolódik és egymástól függ [...] A Hoffmann-szövegek megformálásában a diszkurzus bizonyos értelemben befedi (»überlagert«) a történetet.” (131k.).

<sup>27</sup> Érdekes lenne egy statisztika a különböző elbeszélés-típusok előfordulásának gyakoriságáról és időbeli eloszlásáról.

<sup>28</sup> Később Szerző „Code- und Medienwechsel”-ről beszél (203, 143. lábjegyzet), s ez motiválta fordításunkat.

Ezzel a módosított állásponttal teljesen egyetértek. Sőt azt mondom, hogy ez nemcsak Hoffmann-szövegek esetében van így, hanem minden szöveg esetében, amelyet fikcionálisan olvasunk. Nem vitatom, hogy *különböző* szövegeknek – szövegnek tekintve ebben az összefüggésben bármely jelkészlet felhasználásával történő megjelenítést – megkonstruálható egy olyan síkja, melyen a megjelenítettek *hasonlósága* megállapítható a ténylegesen használt jelkészlet sajátosságainak elhanyagolásával. Ez a fajta történet, ahogy Szerző definiálja: „az események rekonstruálható sora, amely nem csak verbálisan, de vizuálisan, vizuálisan és akusztikusan, kinetikusan, verbálisan és vizuálisan stb. »elbeszélhető«, mint például ahogy ez a balettben, a pantomimban, az operában vagy a filmen történik” (56). Ezt a történet-kategóriát azonban nem szerencsés adott történet-ábrázolás kapcsán felvenni, mint ezt Szerző konkrét vizsgálatai e fejezetben ki is mutatják. Visztaulva korábbi, a terminológiai variánsokra vonatkozó megjegyzéseimre, elmondható, hogy a terminusok közötti ekvivalencia bizonytalanságai részben a két történet-kategória különbségéből adódik. De nincs szükség bővebb kifejtésre, Szerző módosítása végül is önmagáért beszél. Adott szövegvilág azonosítása az elbeszél történettel lehetséges, de a *szövegvilágnak* mint történetnek függetlenítése a *szövegtől* olyan ellentmondást rejt magában, amelyre már a megnevezés módja is utal. Szerzőnek az a döntése, hogy az intertextualitás kérdéskörével (amely természetesen kiterjed az „elbeszél történetek” kapcsolatára, sőt ki kell, hogy terjedjen a fiktív és faktuális történetek kapcsolatára is), valamint a képzőművészeti alkotások és a Hoffmann-elbeszélések összefüggésével nem az ambivalens történetek, hanem az ambivalens elbeszélésmód című részben foglalkozik, félreérthetetlenül mutatja, hogy még az összehasonlító eljárásokban is, ha a kiinduló történetet fiktívnek fogjuk fel, nem tekinthetünk el attól a konkrét jelkészlettől, amely alapján a történetet „re-”, vagy pontosabban megkonstruáljuk.<sup>29</sup> Hiszen még a legelvontabb konstrukció is, amely nem tartalmaz mást, mint a történet szereplőinek számát és alapvető viszonyait, feletébb értelmezésfüggő lehet. Gondoljunk csak a *Ritter Gluck* című elbeszélésre. Faktuálisan olvasandó szövegekből tudjuk, hogy a fiktív történet idején (amely időt a párhuzamos tapasztalati világ azonos mozzanatainak idejéből állapítjuk meg) Gluck már nem élt. 1787-ben, Mozart *Don Giovannijának* prágai bemutatója évében a zeneszerző Bécsben meghalt, az elbeszélés Berlinjében pedig nem csak Gluck operáit, de már Mozart *Don Giovanniját* is játszották volt, amikor az elbeszélő és Gluck a „Klaus és Weber”-nél találkoznak. A két világ: a faktuális és a fiktív között Gluck személyére vonatkozóan tehát nincs átjárás. Vagy mégis? Ha úgy konstruáljuk meg az elbeszél világot, hogy „Ritter Gluck” csak Ritter Glucknak adja ki magát, de nem az, vagy úgy, hogy „Ritter Gluck” Ritter Gluck halhatatlan szelleme,

<sup>29</sup> Szerző által használt „rekonstruálás” kifejezést fenntartanám a faktuális olvasat számára, míg fikcionális olvasat esetében a szöveg által kifejezett történet (meg)konstruálása a feladat. E vonatkozásban rekonstruálásról akkor lenne szó, ha a közlő szándékának megfelelő konstrukción van a hangsúly.

vagy úgy, hogy „Ritter Gluck” az elbeszélő fantáziájának terméke, akkor nincs el-  
lentmondás. Az elbeszélés épp az által a mód által, ahogy el van beszélve, mind  
a három feltételezést megengedi, sőt azt is, hogy lényegtelennek tekintsük a he-  
lyes döntést, az ambivalencia megszüntetését. Mint ahogy már korábban utal-  
tunk rá, az elbeszélés végelemzésben nem Gluckról szól, hanem arról, hogy le-  
zárható-e egy befejezett alkotás, mert tökéletességében már nem fokozható.  
Másképp fogalmazva: meghatározható-e, hogy mikor éri el egy műalkotás a tö-  
kéletességet. (Ez – hogy visszautaljak a bevezető rész kapcsán fejtegetett problé-  
makörre – hasonló ahhoz a kérdéshez, hogy vajon a mi világunk mint befejezett  
alkotás lehet-e a lehetséges világok legjobbika?)<sup>30</sup> A műalkotás tökéletességére  
vonatkozó kérdés pedig – mint a későbbi *Die Jesuitenkirche in G.* című elbeszé-  
lésben és ennek változataiban is megfogalmazódik – szorosan összefügg azzal,  
hogy hogyan érhetjük el, hogy képesek legyünk tökéleteset alkotni.<sup>31</sup>

Szerző az ambivalenciát fenntartó vagy létrehozó elbeszélésmódok közül fog-  
lalkozik a betét- („eingelegte Geschichte”, „Einbettung”) és a kerettörténet (Rah-  
menerzählung) formáival, úgy különböztetve meg a kettőt, hogy az előbbi alá  
van rendelve a fő történetnek, amely ugyanakkor domináns eleme lehet egy kere-  
tes elbeszélésnek is. Mindkét forma közös lényege a többszintűség, mely teret ad  
az ambivalenciának. A többszintűség sajátos esete a műfajok keverése egy művön  
belül („Textsortenmischung”), amely elsősorban a műfajra vonatkozó konven-  
ciók különbözőségét használja ki az ambivalencia létrehozására, származzanak

<sup>30</sup> Leibniz teológiai gyökerű hipotézisét a Herder művei nyomán kialakuló történeti szemlé-  
let és a Sturm und Drang határok nem ismerő törekvései különösen aktuálissá tették.  
Lichtenberg, aki angolos és természettudományos műveltségével kritikusan szemlélte a  
Sturm und Drang-generációt, Leibniz felfogását is ironikusan megkérdőjelezte: „Schon vor  
vielen Jahren habe ich gedacht, daß unsere Welt das Werk eines untergeordneten Wesens  
sein könne [...] Es ist eine Torheit, zu glauben, es wäre keine Welt möglich, worin keine  
Krankheit, kein Schmerz und kein Tod wäre: denkt man sich doch den Himmel so. [...] Warum sollte es nicht Stufen von Geistern bis zu Gott hinauf geben und unsere Welt das  
Werk von einem sein können, der die Sache noch nicht recht verstand, ein Versuch? Ich  
meine unser Sonnensystem oder unser ganzer Nebelstern, der mit der Milchstraße aufhörte.  
Vielleicht sind die Nebelsterne, die Herschel gesehen hat, nichts als eingelieferte  
Probestücke oder solche, an denen noch gearbeitet wird.” In *Mit Georg Christoph  
Lichtenberg.* (Layout: Horst Janssen.) Göttingen, Arkana-Steidl Verlag, 1988. 221.

<sup>31</sup> Hoffmann első elbeszélése számos olyan mozzanatot tartalmaz, amely későbbi műveiben  
ismét megjelenik, illetve kifejtést kap. Például a *Die Jesuitenkirche in G.* kérdése: Ki a mű-  
vészek közül a valódi, a beavatott („der Geweihte”)? Már itt megfogalmazódik, alátámaszt-  
va azt a megközelítést, amelyet e késői elbeszélésnél alkalmaztunk. Szerző – nem utolsósor-  
ban éppen a nyelvi megformáltságra is támaszkodva – kimutatja, hogy a *Die Jesuitenkirche  
in G.*-ben megfogalmazott tökéletességi-program újabb változatban jelenik meg a *Meister  
Martin der Kufner und seine Gesellen*-ben, a *Signor Formica*-ban és a *Die Brautwahl*-ban is  
(172k. és 186k.). Ezek az összefüggések is példázzák, hogy milyen fontos lenne egy olyan  
Hoffmann-áttekintés, mely időrendben követné a visszatérő elemek változásait.

ezek a konvenciók a hagyományból vagy fogalmazódnak meg – mintegy programként – adott művek vagy sorozatok (Nachtstücke – des reisenden Enthusiasten, Calottische Fantasiestücke, Erzählungen der Serapionsbrüder stb.) elő- vagy utószavaiban, kerettörténeteiben. A műfaji konvenciók ambivalenciát létrehozó szerepét többek között más szerzők fiktív figuráinak (például Adalbert von Chamisso Peter Schlemihljének) vagy e figurák variációinak (például Jacques Callot „Balli di Sfessani” sorozata alakjainak) átvételével teremti meg Hoffmann (lásd *Abenteuern der Sylvesternacht*, illetve *Prinzessin Brambilla*).<sup>32</sup> Az elbeszélő intervenciói, a fiktív olvasó közvetlen megszólítása is felerősítheti vagy létrehozhatja az ambivalenciát. Mindezek az eljárások – s ez Szerző feltáró munkájának nagy érdeme – az ambivalencia különböző, jól megkülönböztethető formáihoz vezetnek, amennyiben az egymásnak ellentmondó értelmezések skálája a tragikustól a parodisztikusig vezet, beleértve a saját korábbi művek (lásd *Die Jesuitenkirche in G.*), saját maga által is művelt műfajok (lásd mese, részben ön-életírás) vagy adott mű egyik rétegének (lásd *Kater Murr*) paródiáját is. Szisztematikus áttekintése azokról a szerzőkről, akiket Hoffmann név szerint (William Shakespeare, Cervantes, Ludwig Tieck, Laurence Sterne, Carlo Gozzi, Chamisso stb.) vagy csak figuráikkal (Pantagruel, Shylock, Werther stb.), szó szerinti vagy szabad megfogalmazásaikkal (Blaise Pascal, Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte stb.), témáik és struktúráik átvételével (Matthew Lewis, Shakespeare stb.) idéz, felvázolják azt az összefüggésrendszert, amelynek kontextusában a Hoffmann-művek közvetlenül elhelyezendők. Kiemelendő ebből a részből a negyedik fejezet (*Kép és képesség az elbeszélő diszkurzusban*), amely jelenleg az irodalomtudományi, pontosabban szemiotikai kutatások egyik kiemelkedően kedvelt témája. Szerző a fő problémakörök felvázolása mellett főleg arra törekszik, hogy tipologizálja kép és szöveg lehetséges kapcsolatait. Három logikai lehetőséget sorol fel: a kép vagy létezik az elbeszéléstől függetlenül is, mint Callot képei, vagy csak az elbeszélés által jönnek létre, mint Berthold oltárképe a *Die Jesuitenkirche in G.*-ben. A harmadik osztályba tartoznak azok az elbeszélésben leírt képek, amelyek nem tudatos műalkotások, hanem fizikai vagy biológiai folyamatok racionálisan megmagyarázható vagy meg nem magyarázható eredményeképpen jönnek létre. Minden csoportot Szerző tovább bont: az elsőben teljes felsorolást ad háromszintű bináris osztással (általános/konkrét, egész/részlet, a kép előbb/kép tárgya előbb), a másodikban a Hoffmann-elbeszélésekben előforduló típusokat sorolja fel (kép mint az elbeszélés indoka vagy mint az ábrázolt konfliktusok forrása), a harmadikban pedig néhány példát sorol fel (tükörkép és változatai, álomkép és változatai). Ebben a részben a tipológia dominál, s az egyes

<sup>32</sup> Megjegyzendő, hogy a *Prinzessin Brambilla*-hoz írt előszó szerint a mű megköveteli olvasójától, hogy Callot képeinek hangulatát és a capriccio zenei műfajának szabályait egyaránt emlékeztetőben tartsa, mint ahogy az elbeszélés alcíme is kifejezi ezt: „Ein Capriccio nach Jakob Callot”. Figyelemre méltó, hogy Callot 1620-tól a népeletet megjelenítő sorozatai maga is szeszélyes ötleteknek („capricci”) nevezte.



típusok általános funkciói, az egyes elbeszélések többnyire csak példaként szolgálnak.<sup>33</sup> A kiemelt fejezet fő eredménye, hogy bemutatja, hogy Hoffmann milyen változatos formában használja fel a kép és történet kapcsolatát, s felhívja a figyelmet arra, hogy bár ez a kapcsolat az írói gyakorlatot és az esztétikai elméletet tekintve egyaránt ősi, nem feledkezhetünk meg arról, hogy a romantika új megvilágításba helyezte a festészet és az irodalom kapcsolatát, s ez hatással volt Hoffmannra is. Természetesen arról sem feledkezhetünk meg, hogy a képek mint képzőművészeti alkotások integrálása az elbeszélésbe a romantikánál sokkal szélesebb folyamatban jelent meg a Goethe-kor német irodalmában, gondoljunk például Gotthold Ephraim Lessing *Emilia Galottijára*, Goethe *Stellájára* vagy *Wilhelm Meisterére*.

### *Romantikus, modern, posztmodern*

Az értekezés záró része nem a bevezető „Hoffmann Goethe korában” című rész ellenpárja. Terjedelmében is inkább az előszóé, mint ahogy műfajában is az „utószó” megjelölést kapja. Mégis kapcsolódik a Goethe-kort áttekintő részhez, amennyiben az ambivalencia az értekezés második és harmadik részében leszűkített értelmezése itt ismét kitágul. Az összefoglalásban nem az olvasói értelmezés ambivalenciájára esik a hangsúly, hanem az ábrázolt egyének önállóságát veszélyeztető tényezőkre, azokra a dominancia vonatkozásában meghatározhatatlan kettősségekre, sőt hasadásokra (lásd a hasonmás-tematikát), amelyek elértéktelenítik harmóniára törekvésük racionális eszközeit, mégpedig anélkül, hogy helyette más egyensúly teremtő eszközt kínálnának. A veszélyek tipológiája azt mutatja, hogy lehetnek külsők, amelyek az egyén önállóságát, szabad akaratát aláássák

<sup>33</sup> A példasor nem öleli fel valamennyi Hoffmann-művet. Hiányzik például annak a szakirodalom által már pontosított összefüggésnek a megemlítése, mely szerint a *Meister Martin Küfner und seine Gesellen* című elbeszélés az ifjabb Karl (vagy Carl) Wilhelm Kolbe: „*Die Böttcher*” című képét, melyet Hoffmann 1816 szeptemberében a berlini képzőművészeti kiállításon látott, használja fel modellként. (A *Doge und Dogaresse* esetében Hoffmann maga közli, hogy ennek az elbeszélésének indítéka is egy Carl Kolbe-kép, amelyet 1816-ban látott.) Ennek az összefüggésnek a tárgyalása a képiségről szóló fejezetbe azért is hasznos lett volna, mert amikor Hoffmann e történeti elbeszélését beemeli a *Die Serapionsbrüder* című ciklusába, a kerettörténet szereplői az elbeszélést – elveik ismeretében meglepően – túlságosan is „képszerűnek” tartják. „Die Freunde waren, als Sylvester geendet, darüber einig, daß die Erzählung des Serapions-Klubs würdig sei und rühmten vorzüglich den gemüthlichen Ton, der darin herrsche. »Muß ich«, sprach Lothar, »muß ich denn immer mäkeln«? Aber es ist nicht anders, ich meine, daß der Meister Martin zu sehr seinen Ursprung verrät, nämlich daß er aus einem Bilde entstanden. Sylvester hat, angeregt durch das Gemälde unseres wackeren Kolbe, eine feine Galerie anderer Gemälde aufgestellt, zwar mit lebhaften Farben, aber es bleiben doch nur Bilder, die niemals Situationen in lebendiger Bewegung werden können, wie sie die Erzählung des Drama verlangt.”

(főleg delejezők, varázslók képviselik), vagy belsők (főleg örültek, művészek képviselik). Végelemzésben tehát arról van szó, hogy Hoffmann elbeszélő műveinek fényében „a romantika identitás-programja, amely a különbözőségekből, illetve a különbözőség tudatából fakad, csak mint ambivalencia (ennek legkülönbözőbb formáiban és kifejeződéseiben) valósítható meg” (220). A kérdés ebben az összefüggésben az, hogy az ilyenként feltárt hoffmanni álláspont hogyan viszonyul a modern és a posztmodern címkével ellátható programokhoz. Hogy a kérdést érdemben megválaszolhassuk, s ennek tudatában van Szerző is, sokkal pontosabb képet kellene rajzolnunk a szóban forgó folyamat összetevőiről. Manfred Frank, Manfred Momberger, Helmut Pfothauer, Sabine Laußmann vonatkozó állásfoglalásaiban például rendre visszatér a „mimetikus” és az „a-mimemtikus” kifejezés, különböző mértékben meghatározott, de megállapíthatóan jelentősen eltérő tartalommal (221). Mindenesetre, ha az egyén és környezetének, sőt az egyén önmagához való viszonyának rendbehozhatatlan megbomlását, s ennek olyan kifejezését, amely nagymérvű önreflexivitást mutat, beleértve az intertextuális kapcsolódások tudatosítását is, a modernitás jegyének, s e jelenségcsoport minden dimenziójában felfokozott, játékos felhangot kapó variánsát a posztmodern alkotásmód jegyének tekintjük, akkor Hoffmann kétségtelenül egyik őse mind a modern, mind a posztmodern irodalomnak.

### Összefoglalás

A zárófejezet kitekintése közvetve kiemeli az értekezés értékeit is. Ahhoz, hogy az irodalomtudományok művelőinek részeredményei összesíthetők legyenek, hogy kutatási eredmények egymásra építhetők legyenek, az általános gyakorlatnál sokkal szigorúbban meghatározott megközelítési szempontok, s e szempontok: megismerési érdekek érvényesítéséhez sokkal szigorúbban felépített elméletek és eljárások szükségesek. Egész bírálatom szeretné demonstrálni, hogy Orosz Magdolna mind célkitűzésében, mind elméletében és módszerében eleget tesz az irodalomtudomány e szigorúbb felfogásának. Vagyis értekezésének értékét nemcsak új meglátásai, a művekre, korra és korszakra vonatkozó, maguk helyén már kiemelt állításai adják, hanem az is, hogy *valódi* állításokról van szó. Vagyis téziseit olyan formában volt képes megfogalmazni, hogy eldönthető volt, igazságukat milyen érvekkel lehet alátámasztani. Ezt egyrészt a manapság sajnálatosan ritkuló, de elengedhetetlen szöveg-közelisége biztosítja, másrészt elméleti megközelítése, amely vizsgálati szempontjait világosan meghatározhatóvá, az alkalmazott terminológiát ellenőrizhetővé teszi. Ebben az értelemben mondom, hogy Orosz Magdolna értekezése olyan alap, amelyre a nemzetközi Hoffmann-kutatás, a 19. századi irodalmi folyamatok vizsgálói, a narratika és az intertextuális kapcsolatok elméletével foglalkozók, s különösen a lehetséges világok poétikája keretében gondolkodók építhetnek. S ebben az értelemben javaslom az értekezés vitára bocsátását, s kérem a tisztelt bíráló bizottságtól értekezésének elfogadását.

## Recenzió

MARJORIE PERLOFF: *21<sup>st</sup> Century Modernism – The New Poetics*  
Blackwell, Oxford, 2002.

Marjorie Perloff könyve a korai modernizmus azon, napjainkban érdemtelenül elhanyagolt, szerzőire és jegyeire hívja fel a figyelmet, amelyeknek hatása kiállta az idő próbáját, s még a kortárs amerikai költészetben is tisztán érzékelhető. A bevezető fejezetben kiindulópontként kifejti a „modernizmus” és a „posztmodernizmus” címkék jelenkorra vonatkozó gyenge pontjait. Az utóbbiról azt tartja, elvesztette relevanciáját a századforduló óta, hiszen egy fogalom törvényszerűen nem utalhat sokáig csupán a felbukkanását megelőző korszak utánra. A modernizmussal kapcsolatosan megjegyzi, hogy gyakran feledésbe merül, milyen rövid ideig tartott annak korai, avantgarde fázisa; pedig ez az időszak a gyökere Marcel Duchamp, Gertrude Stein és Hlebnjikov művészetének; amelyek viszont máig is tagadhatatlan hatást gyakorolnak az amerikai költészetre. Következésképpen tehát T. S. Eliot nagyobb befolyással bírt például Charles Bernsteinre és a Language mozgalomra általában, mint mondjuk Ginsberg, aki a hatvanas években a lázadó hangnemet képviselte.

Az első fejezetben T. S. Eliot korai, újító költészetének kialakulását követhetjük nyomon, az 1910-es meghatározó évet, amikor Eliot, akit sem az edwardiánus Anglia, sem pedig Amerika nem elégített ki, Párizsban talál ihletet, valamint Jean Verdenal személyében társat a „spirituális igazságkereséshez”. E termékeny korszakot durván megszakította a világháború kitörése, melyben Eliot nem csak a barátját veszítette el, de a háború utáni költészete sem lett már olyan forradalmi, mint annak előtte. A határozott változás Perloff szerint leginkább abban a folyamatban érhető tetten, amelynek folyamán a modernizmus egyre sötétebbé válik, s ezzel párhuzamosan elveszti utópisztikus jellegét, már nem úgy fordul az „új” felé, mint a háború előtt.

Eliot „avant-guerre” korszakának jellemző vonásait, melyek maradandó nyomot hagytak a költészetben, mintegy örökségként az utókor költői számára; Perloff az *Alfred J. Prufrock szerelmes éneke* című versen keresztül szemlélteti. A versben tetten érhető Eliot innovatív költészet-felfogása, valamiféle konstruktivista szemlélet; ami, a későbbi nyelv-költészethez hasonlóan, előtérbe helyezi a nyelv absztrakt tulajdonságait, szemben a kifejezés pillanatának egyedülálló voltával. A művészi alkotást egyfajta transzformációként fogja fel, mely felfedi az abszolút különbséget a művészet és az esemény között.

A háború után Eliot munkásságában beálló változás szimbolikus jele, hogy elfogadja a *Criterion* szerkesztői posztját. Ebben a minőségében Gertrude Steinrel is kapcsolatba kerül, s nemcsak hogy nem publikálja annak munkáit, de a „barbárok”

egyikének titulálja. Perloff szerint viszont Eliot és Stein költészete ugyanazon érem, nevezetesen a modern esztétika, két oldala. Mindketten axiomatikusnak tartják a művészet és az élet közötti különbséget, valamint az alkotás és a kompozíció kapcsán nem a „Mi?”, hanem a „Hogyan?” kérdésre keresik a választ.

A könyv betekintést nyújt azokba az alapgondolatokba is, melyek Gertrude Steint egyesek szemében különccé avatták, a másik oldalról nézve viszont bizonyították költészetének eredetiségét. Ilyen például a beszéd (kollokvialitás) írás elé helyezése, Stein a zsenialitásról alkotott teóriája (mely szerint az újat nehéz befogadni, ezért az elsőre mindig csúnyának tűnik – ez a gondolat a későbbiekben Charles Bernstein posztmodernista költőt is inspirálta), valamint az identitásnak a művészi alkotás ellenségeként való kezelése. Perloff ugyancsak számba veszi Stein azon kortársait, akiknek művei hatással voltak művészetére és poétikai credójának kialakulására.

Joyce híres figurájával, Stephen Dedalusszal állítható például párhuzamba az a megkülönböztetés, amit Stein az identitás (amit látunk) és az entitás (amik vagyunk) között tesz. A művészi alkotást soha nem a saját identitása jellemzi, hanem az, amire úgymond emlékszik; s önmagában véve is egészet képvisel, különváltan az életszerűtől (mely egyfajta kapcsolatot és szükségességet feltételez). Stein ezen gondolatai szinte egybecsengenek Stephen Dedalus magyarázatával, melyet barátjához, Lynchhez intéz az *A művész fiatalkori portréja* című kisregényben. Eszerint egy dolog mivolta, például egy kosár „kosársága” úgy ragadható meg, ha azt különválasztjuk az univerzumtól. Később a Joyce-hős annak ad hangot, hogy a művész, miként a Teremtő, láthatatlan marad a műalkotásban; ez szintén egybeesik Stein nézeteivel. Stein fogékonyságát mutatja, hogy többek művészetében megtalálta a számára figyelemre méltó motívumokat: Flaubert írásaiból a kompozíciónak a reprezentációval szembeni előbbre valóságával, Cézanne festményeiből pedig a figura és a háttér közötti kontraszt felbomlásával tudott azonosulni. Ez utóbbi elengedhetetlenül fontos elvvé vált későbbi kubista verseiben.

A nyelvtan sohasem elhanyagolható Stein műveivel kapcsolatban, ezt Perloff két mű elemzésén keresztül demonstrálja. A *Miss Furr és Mrs Skeene*-ben az ismétlés matematikus precizitása jut főszerephez, mely elősegíti bizonyos szavak jelentésbeli változását. A *Puha gombok* című kötet a „Making It New!” felkiáltás jegyében született darabjai a főnévtől való megszabadulást, valamint a címek és szövegek közötti kapcsolat látszólagos felbontását példázzák.

A *Puha gombok* megjelenésének évében készült el Marcel Duchamp első ready made-je, a *Palacktartó*. Bár első pillantásra sokak számára nem egyértelmű Duchamp és a költészet kapcsolata, Marjorie Perloff mégis egy teljes fejezetet szentel Duchamp művészetének, melyet „konceptuális költészetnek” nevez.

Duchamp munkássága, sok kritikus véleményével ellentétben, nem a művészet megtagadására irányul, hanem feltételeinek felkutatására. Erről tanúskodik az a feljegyzés, amelyet Duchamp az 1966-os *Fehér doboz*ban helyezett el, s így szól: „Tud valaki olyan művet létrehozni, mely nem műalkotás?” Azáltal, hogy Duchamp nem keresi a tárgyak nyelvi megfelelőjét, hanem műalkotásként állítja ki a leghétköznapibb tárgyakat, a vizuális és a verbális nyelv átformálására törekszik,

ezáltal megtagadva a hasonlóság (és a metafora) axisát. A fent említett kérdés gyakran felbukkan Duchamp életművében, éppúgy, mint a „késleltetés/haladék” és az „infravékony” fogalmának meghatározására tett kísérletek, melyeknek ki-fejtésére Perloff is helyet szentel.

A „késleltetés” és a „haladék” fogalma elsőként az 1914-es *dobozban* lévő jegyzeteken tűnik fel. A késleltetésen Duchamp üvegre festett képet ért, amely elképzelése szerint hasonló meghatározásnak minősül, mint például a „verses próza”. A névválasztás egyesek szerint összefügg bizonyos fizikai jelenségekkel, melyek a fény üvegen való áthatolását kísérik. Bizonyos szempontból ez a metódus értelmezhető úgy, mint a hagyománytól való eltávolodás, amely utóbbi szerint a festőművészet alapja a vászon. A haladék fogalma ezzel párhuzamban szintén a művész távolságtartására utal. Az infravékonyt Duchamp úgy határozza meg, mint a legkisebb intervallum, illetve eltérés, ami érzékelhető. A művész alapvető feladata, hogy kifejezésre juttassa alkotásaiban, hogy az identitás, mint olyan, erősen megkérdőjelezhető, hiszen ez a lehetetnyi különbség mindig jelen van a mű és a valós között.

Duchamp próbálkozásai az „infravékony” megragadására összecsengenek Pound nyelvi ideáljával (miszerint annak a lehető legnagyobb mértékben kell hordoznia a jelentést), valamint Velimir Hlebnyikov hanghasználatával. A zaumköltészet alapját az az elképzelés szolgáltatja, mely szerint a szláv szavakban bizonyos hangok meghatározott jelentéssel társulnak, ami nem pusztán hangutánzásra, hanem finom etimológiai összefüggésekre épül. Az *A szöcske* című Hlebnyikov-hangképvers strukturális analízise során egy igen aprólékosan kidolgozott fonetikai felépítés fedezhető fel, melynek alapja egy „kis szárnyat” jelentő szóból eredő, három szótagú neologizmus. A *krylyshkuia* („szárnyalás”) szó kapcsolatba kerül többek között a „kalózhajó” és a „faló, mely kalózt rejt” jelentésekkel, éppúgy, mint a cím, *Kuznechik*, a „hős” vagy a „kovács” szavakkal. Ezek a rejtett jelentések a vers szinte minden szavára jellemzőek. A forma és a tartalom, valamint a stílus és a szubjektum tehát nem választható külön Hlebnyikov költészetében sem.

Az utolsó fejezet bemutatja a mai amerikai költészet körképét, annak két szembenálló táborát, a „hivatalos verselési kultúra” (Charles Bernstein megfogalmazása) követőit és a posztmodern, avantgarde irányzatok szószólóit. Végül rámutat a párhuzamra az első négy fejezetben tárgyalt költők munkássága, valamint az olyan, Perloff által nagyra becsült kortársak, mint Lyn Hejinian, Charles Bernstein és Steve McCaffery, alkotásai között. Az amerikai költészet tradicionális és intézményesített főárama, meglepő módon, a demográfiai, kulturális és politikai változások ellenére, nem ment át jelentős változásokon. Perloff három, a klisé határán egyensúlyozó vers alapján mutatja be annak fő vonásait: a kevert média elutasítását (verbalitás), formai követelményeit, amely kerüli a rím használatát, a metafora és az irónia közkedveltségét. Ezzel szemben felvonultatja a posztmodern követőit, a harmincas évek objektivistáitól egészen a hetvenes évek etno-poétikáig és performance költészetéig. A kötet végén Perloff végső bizonyítékokat sorakoztat fel a korai modernizmus és a kortárs költészet össze-

függéseire. Susan Howe költeményét, melynek már a címe, *Át* (angolul Thorow), is a múltra utal (szójáték Thoreau-ra), a Pound munkáihoz és Eliot *Prufrock*jához hasonlítja. Bernstein *A díjbeszedők élete* című versében az *A puszta vidék* és Duchamp vonásainak hatását véli felfedezni, míg Hejinian *Boldogan*ában Stein már említett kötetének visszhangjai keverednek Hlebnyikov etimológia-igézettségével. Utolsóként Perloff Steve McCaffery a multimédia kínálta lehetőségeket kiaknázó alkotásaira utal, melyek egyértelműen magukon viselik a vorticismus és az imagista haiku nyomait. McCaffery *Pound „Metróállomáson” című verse négy változatban* című alkotásában képileg mutatja be az említett vers részleteire és a versformára utaló darabjainak kollázsát.

Marjorie Perloff könyve rávilágít jó néhány kapcsolódási pontra a korai modernizmus és a posztmodernként emlegetett, kortárs amerikai költészet között, amellyel természetesen nem arra utal, hogy az avantgarde-ot követő áramlatok a költészetben kevésbé töltene be fontos szerepet. A tárgyalt poétikai korszakok közt fellelhető kontinuitás, éppúgy, mint egy másik példával élve, a romantika és modernizmus közti, segíti mind az érintett korszakok, mind a költészet általánosságban vett mélyebb megértését, egy átfogóbb kép kialakítását. Külön kiemelhető az a sajtóság, hogy a modern művészetekben a hangsúly mindinkább a formára tevődik; hiszen az ebből eredő variációk hozzájárulnak a költészet sokszínűségéhez. A modernista korszakban megindult változások a kortárs irodalomban jutnak csúcspontjukra, s ehhez egyre szélesebb technikai arzenál áll a költők rendelkezésére, a kalligrammától a kollázson át a multimédia használatáig.

Molnár Laura

ELISABETH KRAUS–CAROLIN AUER (szerk.): *Simulacrum America*  
Camden House, New York, 2000. 259.

A kötet tizenhét esszéje a címben sugallt baudrillard-i úton járva széles spektrumban kínálja a szimuláció témáinak elemzését és provokatív megközelítéseit: 19. századi regény, cyberpunk, 1945 előtti hollywoodi és kortárs feminista film, virtuális valóság, rap és kiborgok egyaránt megférnek a tanulmánygyűjteményben. Ami a témák ilyen széles skáláját összeköti, az a szerzők közös – és helyenként ambivalens – érdeklődése a jel és a szimulakrum szignifikációs jelentősége iránt. A megközelítési módok és a témák változatossága nem csupán annak köszönhető, hogy a gyűjtemény az 1997-ben a grazi egyetemen tartott amerikai tanulmányok konferenciaanyagából válogat, hanem annak is, hogy a szimulakrum és a szimuláció szignifikációs jelentősége a társadalomról és a tudományról alkotott elképzelések minden területét új kontextusba helyezi. Négy témakörbe rendeződnek az esszék: irodalom és szimulakrum, mely a történelemírást és az identitás témáját vázolja, valamint Baudrillard szimulációs elméletének közvetlen

interpretációját adja; a sci-fi és a kibernetikus diskurzus szimulációját feltáró öt esszé, melyek a digitális forradalom és a biotechnológia a cyberpunkban betöltött szerepét elemzik. A harmadik tematikus egység a különbözőség kommodifikációját és a társidentitás szimulációját értelmezi a feminizmus, a posztmodernitás, a társadalmi nemek és az etnikai reprezentáció tükrében; és végül a kissé elnagyolt, ideológiát, politikát és a film kulturális politikáját elemző rész.

Az esszék a szimulációt az írásos kommunikációt felváltó új paradigmaként értelmezik, és a jel szimulakrumát, a jelölt nélküli jelölőt tekintik elméleti kiindulópontjának. A szimuláció szemiotikájából eredő virtualitás alapvetően átalakítja a valóság és az igazság fogalmát, ugyanis eredendően a hiperrealitásból, a modelleken alapuló, manipulált és a valóságnál valósabb szimulációból eredő szemiotikus mintára épül. Jean Baudrillard érvelése szerint a vizualitás globálisan elérhető tömegkommunikációs formáinak új technológiai jelek, image-ek és kódok merőben újszerű kultúráját teremtettk meg, mely a tradicionális teoretikus elemzés számára átháthatatlan. A kötet címe erre a szemiotikai rendszerre és Baudrillard *Amerika* című könyvére utal, mely az Egyesült Államokat a tökéletes szimuláció társadalmaként jeleníti meg, ahol a jelek mesterséges rendszere, szemiokrácia váltotta fel a valóságot.

Rüdiger Kunow az amerikai történelem reprezentációját értelmezi a médiában megjelenített kép alapján, és a szimulakrum példáján keresztül mutatja be, hogy a történelem valójában fikció: a valóság ténszerűsége feloldódik a reprezentáció során, így a történelmi értelemben vett valósághű és igaz reprezentáció, valamint a képzelet bináris oppozíciója transzparenssé válik, miközben a történelem tradicionálisan historicista teóriája átadja helyét a megkonstruált és szimulált történelem elméletének. Arno Heller és Michael Stockinger írásai egymással összefüggő egységet alkotnak és Don DeLillo regényeinek meglehetősen mechanikus értelmezését adják. Heller, a *White Noise* (Fehér zaj) más elemzőihez hasonlóan, a regényben ábrázolt fogyasztói társadalmat és annak disztópikus világát, valamint Baudrillard *Amerika* című könyvét állítja párhuzamba, az esszé végső megállapítása pedig megmarad az általánosítás szintjén: a fogyasztói társadalom szubjektumát elárasztják a fogyasztásra szánt cikkek, a márkanevek és az entropikus szimulakrum-világ kódjai, melyek elsődleges célja csupán a végső realitás, a halál elleplezése. Stockinger hasonló módon jár el, azonban DeLillo *Americana* című regényét vizsgálja a baudrillard-i szimulakrum-amerika mentén: véleménye szerint mindkét korkép a felszíni feszültségeket tárja fel, melyek ellentételezik és eltörlik a korábbi, felszín alatt meghúzódó jelentést. Peter Schneck a média tömegkulturális szerepét esztétizáló avant-pop irányzatot vizsgálja, és szemlélteti, hogy az irodalom és a popkultúra kapcsolata jelentős mértékben különbözik az avantgárd modern és posztmodern megjelenési formáitól. Míg a modern a magas- és tömegkultúra szétválasztásával a műalkotás esztétikailag megkülönböztetett szerepére koncentrál, addig a posztmodern a határok eltörlésével az image-ekkel telített popkultúrát olyan kimeríthetetlen forrásként jeleníti meg, mely teret enged a művészi törekvéseknek és az improvizációs technikáknak. Így az avant-pop mint irodalmi kifejezőeszköz, hangsúlyozottan újszerű érzékenysége ellenére,

pusztán a realizmus egy új formája. Karin Esders a modern és a posztmodern esztétikai jellegzetességeinek ütköztetése helyett az olvasói és szerzői szerepek összeolvadását vizsgálja, és az irodalmi alkotásokat, valamint a virtuális valóságot a belemerülés heimi fogalma felől értelmezi. A belemerülést olyan interaktív, a szerzői és az olvasói szerepek éles megkülönböztetését lehetetlenné tevő folyamatlannak tekinti, melyben az olvasó a virtuális szerepjátszás során a mesterséges identitásmenták tárházából válogatva alakítja ki önnön virtuális identitását, és eközben a szerző pozícióját is elfoglalja.

Tematikája és összefüggő szerkezete miatt a tanulmánykötet legkoherensebb része a cyberpunk fejezet. Pavel Frelik nyitja meg az önálló irodalmi műfajként értelmezett cyberpunk jelenségét elemző tanulmányok sorát, és történeti összefoglalója a cyberpunk fejlődésének stációit és a műfaj változatosságát elemzi a multinacionális cégek információt kontrolláló kibernetikus külvilága, valamint a skizofrén identitás fragmentált szerkezetének belső világa szempontjából. Louis J. Kern a szerves és a mesterséges (elektronikus) test közötti határvonal eltűnését, valamint a mesterséges szaporodás és a klónozás vízióját adó tudományos-fantasztikus műveket (*Star Trek* sorozat, *Robotzsaru*) vizsgálja. A kiborg félig mechanikus, félig organikus szervezetét elemezve leszögezi, hogy a karteziánus, dualisztikus felfogás nosztalgiaja hajtja a cyberpunk és a sci-fi műfaját. Elisabeth Kraus írása szervesen kapcsolódik a kiborg identitás-problémájához, Pat Cadigan regényeinek azon digitalizált memóriával rendelkező karaktereit vizsgálja, akiknek több személyt „töltöttek” az agyába, ami a cyberpunkban a diffúz és fragmentált identitás egyik alapmotívumaként szolgál. Alen Vitas esszéje William Gibson *Neuromancer* (Neurománc) című regényéből kiindulva értelmezi a digitális diskurzust, és találóan állapítja meg, hogy az analóg, nyomtatott regény szinte összeegyeztethetetlen annak digitális, gyors információcserén alapuló tartalmával. Herbert Chan tanulmánya megfelelően csatlakozik az elektronikus információtechnológia témájához, Gibson regényét a számítógépes kibervilág adatbankjai között korlátlanul navigáló, ám határait lassan elvesztő virtuális test szempontjából értelmezi.

A harmadik szerkezeti egységet Ruth Mayer írása vezeti fel, mely a zenei popkultúra kommodifikációja felől elemzi a zeneipar működését a marginalitás és a dominancia különbözőségéből eredő profitorientált piaci részesedés hátterében. Konklúziója a baudrillard-i szimulakrum elméletének visszhangja, ugyanis a marginális és a domináns tökéletes összeolvadását szemlélteti a korábban szubverzív rapzene sikerén keresztül. Diane Krumrey hasonló megállapításra jut a kortárs irodalomban megfigyelhető amerikai őslakos indián identitású főszereplőkkel kapcsolatban. Konklúziója szerint az indián identitást szervező erők továbbra is nosztalgiára épülnek, és az indián mítosz, valamint a hiteles ábrázolás igénye a Másik kivetülésének társidentitásra alapuló szimulakrumává egyesül. A társidentitást Carolin Auer tanulmánya az emancipált, dolgozó nő nézőpontjából elemzi, és a 20. század fordulójának realiztikusan ábrázolt nőalakja kapcsán mutatja meg, hogyan vált át az autentikus, személyes tapasztalat realizmusa egyfajta sajátosan megkonstruált, szimulakrum-megjelenítéssé. Andrea B. Braidt a homo-



szexualitás és az etnikai hovatartozás filmi reprezentációja kapcsán elemzi az identitás preformatív retorikai megjelenítését, következtetése során leszögezi, hogy az autonóm szubjektum egységes identitása a homoszexualitás és az etnicitás reprezentációja közben darabjaira hullik, így az egységes szubjektum problémája helyett inkább annak reprezentációs, retorikai problémáját kell figyelemmel kísérni. Jeanne Cortiel hasonló témával, a fehér lesbikus nő amerikai kontextusával foglalkozik, azonban a vegyesen heteroszexuális és lesbikus nézőközönség szempontjából vizsgálja a Braidt által felvetett kérdést. Érvelése szerint a filmi reprezentáció csupán szimulálja a homoszexuális és lesbikus kultúra bizonyos elemeit, hogy az abnormális kategóriáin belül tartsa a szexuális másságot, és így kínálja a „valóságot” a nagyrészt heteroszexuális nézőknek.

A tanulmánykötet befejező részének két esszéje a film kulturális politikáját értelmezi. Roberta Maierhofer az amerikai dokumentumfilm műfaján belül vizsgálja a hasonlóságokat Baudrillard *Amerikájával*, és szemiotikai elemzése megmarad a szimulakrum kínálta lehetőségek határain belül. A posztmodern filmi szöveg nem képes visszaadni a valóságot, helyette a szimuláció ironikus eszköztárát mozgósítja, a felszín megtévesztő és misztifikáló hatását mutatja. Ezzel ellentétben John Trumbour a szignifikáció kevésbé elméleti alkalmazását választja, tanulmánya történeti szempontból elemzi a 1920-as és 30-as évek filmjeinek az imperializmusban és a kolonializmusban betöltött szerepét. Érvelése a politika reprezentációjának retorikus jellegére épül, elemzése fényt derít arra, hogy a nyugati társadalomban a filmek hatására szimulált valóságkép alakult ki a kolonizált bennszülöttek azon lehetőségeiről, melyek bebocsátást engedtek a gyarmatosítók világába a 20. század korai szakaszában. A tanulmánykötet annak ellenére, hogy a szimulakrum-alapú értelmezési nézőpont adta lehetséges tematika óriási területét öleli fel, kellő pontossággal bontja alkotóelemeire a teoretikus megközelítés számára problematikus témákat, és egy-két alkalomtól eltekintve megfelelő logika mentén kapcsolja össze az esszéket. A kötet a baudrillard-i szimulakrum-amerika gondolatát követve a téma jellegéből adódóan enyhén eklektikus, de megfelelően koncentrált képet nyújt a szimuláció felől megközelített poszt-indusztriális társadalom jellegzetességeiről.

Gyuris Norbert

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója  
A borítót tervezte Szák András  
Tördelte Ridegné Gelencsér Katalin  
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda  
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte  
Felelős vezető László András



# *Filológiai Közlöny*

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK  
FOLYÓIRATA

Előkészületben

*James Joyce és a modern regény*  
*Posztkolonialitás*



BALASSI KIADÓ

# *Filológiai* **Közlöny**

**2002 /3–4.**

---

**XLVIII. évfolyam**

*James Joyce*  
*és a modernség*

BONNIE KIME SCOTT  
JACQUES DERRIDA  
MECSNÓBER TEKLA  
BÓKAY ANTAL  
GOLDMANN MÁRTA  
KAPPANYOS ANDRÁS

---

HETESI ISTVÁN  
FRANK McGUINNESS /  
KURDI MÁRIA



# *Filológiai* **Közlöny**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA IRODALOMTUDOMÁNYI  
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

**2002 / 3–4.**  
**XLVIII. évfolyam**

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN  
BÓKAY ANTAL  
CSÚRI KÁROLY  
HALÁSZ KATALIN  
KOVÁCS ÁRPÁD (elnök)  
SZIGETI CSABA  
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás  
Bókay Antal (főszerkesztő)  
Hárs Endre  
Jákfalvi Magdolna  
Orosz Magdolna  
M. Sándorfi Edina (szerkesztő)  
Szilágyi Zsófia

A szerkesztőség címe:

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar  
7624 Pécs, Ifjúság út 6.  
Tel./fax: 72/314 714

E-mail: [msandorfi@freemail.hu](mailto:msandorfi@freemail.hu) / [bokaya@axelero.hu](mailto:bokaya@axelero.hu)

Terjeszti a Balassi Kiadó, a Hírker és a Könyvtárellátó Kht.

Előfizethető a Balassi Kiadó Terjesztési Irodáján  
1013 Budapest, Attila út 20. Telefon: 214 9673; tel./fax: 214 4627

E-mail: [balassiterjesztes@axelero.hu](mailto:balassiterjesztes@axelero.hu)

Előfizetési díj egy évre 2200 Ft; egy szám ára 550 Ft

## MEGVÁSÁROLHATÓ

### *Budapesten*

BALASSI KÖNYVESBOLT  
1023 Budapest, Margit u. 1., tel.: 335 2885

MAGISZTER KÖNYVESBOLT  
1052 Budapest, Városház u. 1., tel: 338 2400

KIS MAGISZTER KÖNYVESBOLT  
1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327 7796

KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖNYVESBOLT  
1011 Budapest, Budai Vár „A” épület,  
tel.: 375 7533/145

ÍRÓK BOLTJA  
1061 Budapest, Andrássy út 45., tel.: 322 1645

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET  
1052 Budapest, Piarista köz 1., tel.: 267 6258

### *Vidéken*

SZIGET KÖNYVESBOLT  
4032 Debrecen, Egyetem tér 1., tel.: 52/316 428

KÉT KÖNYVÉSZ  
3515 Miskolc, Egyetemváros, tel./fax: 46/361 564

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT  
7624 Pécs, Rókus u. 5., tel.: 72/525 064

SÍK SÁNDOR KÖNYVESBOLT  
6720 Szeged, Oskola u. 27., tel.: 62/420 519

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785



*James Joyce és a modernség*

Előszó (KURDI MÁRIA)	137
 BONNIE KIME SCOTT Részletek a <i>Joyce és a feminizmus</i> 8. fejezetéből (Surányi Ágnes fordítása)	138
 JACQUES DERRIDA Két szó Joyce javára (Orbán Jolán fordítása)	161
 MECSNÓBER TEKLA Miért volt az <i>Ulysses</i> főhőse magyar (is)? A magyar motívumok szerepe Joyce műveiben	179
 BÓKAY ANTAL Nyelv és pszichoanalízis a <i>Finnegans Wake</i> -ben	201
 GOLDMANN MÁRTA Megkésett fogadtatás: Joyce Magyarországon az 1980-as évektől	222
 KAPPANYOS ANDRÁS Megint egy „work in progress” – A magyar Joyce-kiadás és a magyar anglisztika	245

## *Műhely*

HETESI ISTVÁN

Archetípus és intertextualitás Turgenyev

*Első szerelem* című elbeszélésében

251

„Joyce döntő hatással volt rám.

Meghatározó jelentőségű a munkám szempontjából.”

FRANK MCGUINNESS ír drámaíróval

KURDI MÁRIA beszélget

267

## *Recenziók*

ATTRIDGE, Derek: *Joyce Effects:*

*On Language, Theory, and History*

(Farkas Ákos)

285

*Focus: Papers in English Literary and Cultural Studies.*

*Special Issue on James Joyce*

Eds. Mária KURDI and Antal BÓKAY

(Adorján István)

288

*In Honour of Brian Friel at 70.*

*A Hungarian Journal of English and American Studies*

Brian Friel tiszteletére különszáma

(P. Müller Péter)

292

## Előszó

A Filológiai Közlöny *James Joyce és a modernség* címmel készült dupla különszámát tartja kezében a tisztelt olvasó. Az összeállítás gondolata mindenekelőtt onnan eredt, hogy éppen 120 éve, 1882-ben született Dublinban James Joyce, a modern prózaírás alighanem legnagyobb megújítója és mestere. Hozzá való viszonyunkat tekintve azonban, ahogyan azt több magyar kutató megállapította, Joyce még ma sincs az őt megillető helyen irodalmi tudatunkban: műveit kevesen olvassák értően, iskolai oktatása nem elég hatékony. Ennek természetesen számos oka van, s közöttük az egyik minden bizonnyal az, hogy kevés róla szóló, akár eredeti szerzőségű, vagy más nyelvből fordított tanulmány olvasható magyarul, monográfiáról már nem is beszélve. A születési évfordulóra történő emlékezés mellett különszámunk összeállításának célja, hogy a fenti állapot megváltozását valamilyen mértékben a maga eszközeivel elősegítse.

Először két külföldi szerző, az amerikai Bonnie K. Scott és a francia Jacques Derrida megközelítésükben jelentősen eltérő tanulmányait közöljük magyar fordításban. Ezt követi a magyarországi Joyce-kutatásból reprezentatív ízelítőt nyújtó négy hazai írás, a szerzők Mecsnóber Tekla, Bókay Antal, Goldmann Márta és Kappanyos András. Az első két tanulmány közöttük elsősorban a közép-európai kontextusban elemzi az író legnagyobb műveinek egy-egy aspektusát, a további kettő pedig a hazai fogadtatás történetébe és Joyce-kiadásunk egyes kérdéseibe, illetve jövőjébe vezeti be az olvasót. A „Műhely” rész Hetesi István tollából közöl cikket, aki az archetípus és intertextualitás modernségbeli jelenlétét egy másik szerző, Ivan Turgenyev egyik novellájában elemzi. Mellette olvasható egy interjú, melyben Frank McGuinness mai ír drámaíró többek között Joyceanak az ő művészetére tett eleven hatásáról beszél. A különszámot záró recenziók Joyce-szal illetve az ír irodalommal foglalkozó köteteket ismertetnek.

Kurdi Mária  
vendégszerkesztő

BONNIE KIME SCOTT

*Joyce és a feminizmus\**

Egy Joyce-ról és a feminizmusról szóló könyv elképzelhetetlen lenne anélkül, hogy ne szerepelne benne „egy Molly” (U, 908). Joyce kijelentése szerint a Pénélopé-fejezet (női) monológia<sup>1</sup> az *Ulysses* „nélkülözhetetlen ellenpontja” (L I, 160). Egyúttal ez az a fejezet, ami jobban izgatja a kritikusokat, mint az összes többi együttvéve. A regény 1922. évi megjelenése óta számos kutató gabalyodott bele Pénélopé fonalának a szövődékébe. Molly töprengéseiben semmi sem utal arra, hogy a nő vagy feminista kritikus számára az *Ulysses* könnyebben megközelíthető lenne. Jelen tanulmány abban a reményben íródott, hogy különféle kérdéseket tud feltenni Mollyról és megbirkózik Molly szövegének ellenállásával, miközben feltárja a korábbi kritikusok problémáinak néhány forrását.

Bár a Próteusz-fejezet címét a meglehetősen hajlíthatatlan Stephen Dedalus (férfi) monológjához<sup>2</sup> szokás kötni, valójában Molly próteuszi természete az, ami-be a kritikusok Mollyval és egymással kapcsolatban is belebonyolódtak. Mint majd láthatjuk, Molly számos homéroszi figurával azonosítható: Pénélopéval (mind annak „hűséges”, mind pedig „hűtlen” változatával), Kalüpszóval, Nauszikaával és Kirkével – Goethe örök nőiséget képviselő alakjával, a boldogságos Szűz Máriával és Gea Tellusszal. Képviseli továbbá a zsidó, a mór, a spanyol és az ír nőiséget, az anyát, a feleséget, a független, hivatásának élő nőt és a szajhát. Molly többféle-képpen beszél emberekről és témákról, továbbá kellő érdeklődést tanúsít a „metempszichózis” iránt, amit az absztrakció különböző síkjain és számos példával határoz meg férje, Leopold Bloom, a Kalüpszó-fejezetben. Molly többes szám első személyt, azaz „királyi többest” használ, amikor saját magát utal ugyanebben a párbeszédben (U, 79–80).

A kritikusok dilemmája először az volt, hogy realisztikus vagy szimbolikus kategóriába sorolják-e be Mollyt, majd azt nem tudták eldönteni, magasztalják vagy becsméreljék-e a figurát. Mark Shechner a vonatkozó kritikátörténet 1960-as

---

\* A fordítás Scott azonos című könyvének 8. fejezetéből származó részleteket közöl. Forrás: Bonnie Kime SCOTT, *Joyce and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, 8. fej., 156–173, 179–183. (a szerk.)

<sup>1</sup> Stuart GILBERT, *James Joyce's Ulysses*, New York, Vintage, 1952, 30. Ebben a bekezdésben írja le Gilbert a „technikát” annak az ünnepelt szerkezeti vázlatnak az alapján, amit Joyce átadott neki.

<sup>2</sup> *Uo.*

évekig tartó szakaszának találó összefoglalását nyújtja, amikor szellemesen így ír: „A legtöbb értelmező a két szembenálló tábor valamelyike: a földanya-tábor, illetve a modernebb és egyre népszerűbbé váló, »a sátáni szerető« és »a harmincsillinges szajha« címkéket valló tábor mellett tette le a voksát.”<sup>3</sup>

Kétségtől a szimbolikus földanya elmélet mellett kiálló tábor a régebbi, fő támaszuk egyrészt az Ithaka-fejezet, amely Mollyt „Gea Tellus helyzetében, eltelve, elnyúlva, magokkal teljesen” (U, 881) ágyban mutatja be, másrészt Joyce levelezése. Kortársainak Joyce számos esetben eltérően nyilatkozott, mely tény különféle kritikai értelmezésekre bátorította őket. Harriet Weaver számára tartogatta Joyce a kozmikus, deszexualizált, archetipikus magyarázatot, melynek visszafogottságát Miss Weavernek a Pénélopé-fejazzettel kapcsolatos reakciója válthatta ki, valamint Joyce figyelmessége szponzora tartózkodó személyisége iránt. Ez az értelmezés úgy is felfogható, mint Molly olyan bemutatása, mely egy intellektuális nő ízlésének a legjobban megfelel.

Az Ön leírása [a Pénélopé-fejezeté, amelyet Weaver prehumánusnak nevezett] egybeesik az én koncepciómmal, amennyiben a poszthumánus jelzöt is mellé tesszük. Pénélopé emberi kísértetként való szokásos értelmezését elvettem, azt jobban reprezentálja Kalüpszó, Nauszikaá és Kirké, hogy a pszeudo-homéroszi alakokat ne is említsem. Koncepcióban és technikában a földet próbáltam ábrázolni, ami prehumánus és feltehetően egyben poszthumánus is. (L I, 180)

Budgennek részletesebb és érzékibb változatot mondott el Joyce, ebben Molly legfontosabb tulajdonságait a gyarló női anatómia szavaival fejezte ki. Ez a leírás bizonyult a férfi kritikusok számára vonzónak, akik azóta is más-más analitikus célból barangolják be Molly érzékiségének testi tájait.<sup>4</sup> A Budgennek adott magyarázatban Molly kevésbé kozmikus. Joyce egy állítólagos női szóval (igen) jellemzi és olyan attitűdökkel, melyeket egyesek az igazi nőnek tulajdonítanak. Joyce általánosításai a Budgennek írt válaszban a férfiaknak a nőről alkotott elképzeléseit tartalmazzák, melyekről Miss Weaver is tudhatott:

[A Pénélopé-fejezet] az „igen” szóval kezdődik és fejeződik be. Mint egy hatalmas földgolyó lassan, biztosan és egyenletesen forog, egyre csak forog... legfontosabb pontjai a női mell, a mellbimbók, a fenék, az anyaméh és a pina,

<sup>3</sup> Mark SHECHNER, *Joyce in Nighttown*, Berkeley, University of California Press, 1974, 197.

<sup>4</sup> Lásd e barangolás két példáját: Robert BOYLE, *James Joyce's Pauline Vision*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1978, 28–30; John GORDON, *Joyce's Metamorphoses*, New York, Gill & Macmillan, 1981, 124–33. Boyle megközelítése spirituális, míg Gordon szerint az *Ulysses* a „rekonvergencia narratívája”. A női kritikusok kerülnek a testtájuk geográfiájának a témáját.

amit a *mert*, a *fenék* (a fenék szó a mélység minden értelmében, úgymint a társadalmi szakadék mélye, a tengerfenék, a szív legmélye), a *nő* és az *igen* szavak fejeznek ki. Bár valószínűleg obszcénabb, mint bármelyik előző epizód, nekem úgy tűnik, hogy teljesen egészséges, amorális, megtermékenyíthető, megbízhatatlan, izgalmas némbor, korlátolt, ravasz, közönyös *Weib*. Ich bin der [sic] Fleisch der stets bejaht. (SL, 285; az L I-ből kimaradt a „cunt” szó.)

Mint Ellmann megjegyzi, Joyce utolsó sora átfogalmazza és megfordítja Molly számára Goethe *Faust I* mefisztophelészi sorát: „Én vagyok az élő hús, ami mindig igenlő.” A *Weib* szó használata Joyce-nál azonban néhány kutató meglátása szerint Goethe *Faust II* befejező részének *Ewig-Weiblich*-jére utal. Goethe mesterműalkotásának szintén igenlő női kódja van. Fontos azonban megjegyezni, hogy Joyce nem a *Weibliche*, hanem a *Weib* szót használja magyarázatában, és hogy Molly a hús örök princípiuma, nem pedig a *Faust II* megváltó alakja, egy lelkileg inspiráló *Mater Gloriosa*. A Szűz Mária típusú ideál elvetését az *Önarckép* után Joyce Mollyval kompenzálja, s annak elődjével, a *Számkivetettek* Berthájával.<sup>5</sup>

Joyce együttműködésével Stuart Gilbert Molly Bloom „földanya” interpretációját népszerűsítette, amihez olyan kiváló kritikusok is csatlakoztak, mint Edmund Wilson, Harry Levin és William York Tindall.<sup>6</sup> Figyelemre méltó, hogy *Gea Tellus* (mely alak egyesíti magában a földanya görög *Gaea* és római *Tellus* nevét) funkcióját ezekben a korai interpretációkban a reprodukcióra szűkítették le, de ez a leegyszerűsítés nem helyénvaló Molly és az istennők esetében, akiknek képességeiről teljesebb képet ad a 2. fejezet. Gilbert érzékelt és menteni próbálta Molly állítólagos vulgaritását. Ugyanakkor Molly észrevételeit félremagyarázta, és a férjével szemben felhozott „klasszikus panaszeit” elég nagyvonalúan „az örök nőinek nevezte”.<sup>7</sup> Ez volt a kezdete az arra irányuló kísérletnek, hogy Goethe spirituális és metafizikus *Ewig-Weiblich*-jét Molly gyarló szövőszékén újraszövjék. Az „örök női” azóta szinte értelmetlen általánosítássá vált a huszadik századi kritikusok szóhasználatában. Molly figurája kezdettől fogva sokakat inspirált szimbolikus identitásának lírai méltatására, ami különösen nyilvánvaló a Molly-monológ

<sup>5</sup> A B.V. M. Mollyval való behelyettesítésének eredeti ötlete William York Tindall nevéhez fűződik. Lásd *James Joyce, His Way of Interpreting the Modern World*. New York, Scribners, 1950, 37.

<sup>6</sup> Shechner erre a három kritikusra hivatkozik, mint Erwin Steinberg egy korábbi cikkében, és megemlíti Frank Budgen és R. P. Blackmur nevét, továbbá hosszan idéz másoktól is. Lásd TINDALL, *i. m.*, 35–38; Edmund WILSON, *Axel's Castle, A Study of the Imaginative Literature of 1870–1930*, New York, 1931, 223–224; Harry LEVIN, *James Joyce: A Critical Introduction*, Norfolk, Conn., New Directions, 1964, 125–126. Lásd még Erwin STEINBERG, *A Book with a Molly in it*, *The James Joyce Review*, 2, 1958, 59.

<sup>7</sup> GILBERT, *i. m.*, 386.

költői, igenlő befejezésében. Az *Ulysses* megjelenésének nyomán az első kritikai elismerések akkor íródtak, amikor virágkorát élte az avantgardizmus, az írókat és kritikusokat pedig foglalkoztatni kezdték a mítoszok, Carl Jung elméletei és James Frazer *Az aranyág* című könyve. Olyan korszak volt ez, amikor a nők nagyobb szabadsággal és gazdasági hatalommal rendelkeztek, mint a megelőző századokban, valamint Angliában és az USA-ban nemrég nyerték el a választójogot. Ezek a feltételek nem ismétlődtek meg egészen az 1960-as évek végéig, amikor megjelent a második feminista hullám és a visszatérés a mítoszkritikához, melyet Claude Lévi-Strauss és mások ihlettek.

Valóságos lényként értelmezve Molly megbotránkozta a kritikusokat. Shechner – *Dublin's Joyce* című könyve alapján – Hugh Kennert az első Mollyellenes revizionistának tartja. Eszerint Molly „sátáni szerető”, akinek „beleegyező »igenje«... megöli a lelket, ami elhomályosította a szellemet és egész Dublin erkölcsi érzékét eltompította”.<sup>8</sup> Molly hívogató méhe a halál ágense, teste pedig fenyegető veszélyt jelent a férfi kritikusok számára. Kenner jelentős korai műve valójában kevés teret szentel Mollynak, mivel az *Ulysses* első tizenhét fejezetének férfi-struktúrára összpontosít. Az 1980-as években Kenner nemcsak Mollyban és Joyce többi nőalakjában lát fenyegető veszedelmet, hanem Molly és tizenöt éves lánya, Milly között is összeesküvést sejt.<sup>9</sup> Más kritikusok az ötvenes években bizonyítékot kerestek a szövegben arra, hogy Molly messze nem *Gea Tellus*, hiszen termékenysége nem teljesedik ki, továbbá vádolják a házastársi hűség hiányával is.<sup>10</sup> Mint James Card megjegyzi, nem egy kutató a szelektivitás hibájába tévedt, ami azzal járt, hogy figyelmen kívül hagyta Molly monológjának örökös önellentmondásait ott, ahol azok nem álltak összhangban az új, ikonoklasztikus

<sup>8</sup> Hugh KENNER, *Dublin's Joyce*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1956, 262.

<sup>9</sup> Uő, *Ulysses*, New York, Vintage, 1952, 30. Erre legújabb könyvében, az *Ulysses*ben utal. (*Alen and Unwin*, London, 1980, 146.) Kenner Mollynak Poldyval folytatott párbeszédét az Ithaka-fejezetben határozott kérdőre vonásnak tekinti. Ezzel figyelmen kívül hagyja, amit Molly gondol a Pénélopé-fejezetben: „De én az ágyban utálom a vitákat” (U, 884). Molly azt is megjegyzi, hogy „az ember nem tehet fel kérdéseket, de ők mindig tudni akarják, merre jártál, mit csináltál” (U, 894). A Molly és Milly közti összeesküvésre vonatkozó teória is az Ithaka-fejezetben alapul, amit Kenner a Kanadai Irlandisztikai Társaságnak 1980 márciusában Peterboróban (Ontario) megrendezett 14. Nemzetközi Szemináriumán fejtett ki *The Look of a Queen: Women of the James Joyce Repertory Company* című előadásában. Uő, *Molly's Masterstroke* című cikkében (James Joyce Quarterly, 10, 1972) szellemesen, de lekezelően próbál Mollyból tisztességes nőt csinálni. Véleményét, miszerint Molly megpróbálta lehűteni Boylan szenvedélyét azzal, hogy átrendeztette vele a bútorokat, meggyőzően cáfolta egy kritikus, aki kiváló ismerője a nők erejének és valódi tulajdonságainak. Lásd Margaret HONTON, *Molly's Mistressstroke*, in James Joyce Quarterly, 14, 1976, 25–30.

<sup>10</sup> Lásd különösen Edwin STEINBERG, *A Book with a Molly in it* és J. Mitchell MORSE, *Molly Bloom Revisited*, in *A James Joyce Miscellany*, 2nd series, szerk. Marvin MAGALANER, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1959, 139–149.

tézissel.<sup>11</sup> A kritikusokat ezenkívül korlátozták a korszak férfiak iránt részrehajló társadalomtudományai is. Edwin Steinberg Molly hűtlenkedését (az *Ulysses*ben megadott hosszú listára hivatkozva U, 874) a Helene Deutsch-féle „a társadalmak normális asszonya” koncepciójával állítja szembe, aki számára „egyetlen férfi közvetítésével mind a szexualitás, mind az anyaság kielégülést nyújt”, és akinek „gyermeke iránti szeretete nagyobb önszereteténél”.<sup>12</sup> Mitchell Morse Freud nyomdokaiba lép, amikor a vaginális orgazmus ma már vitatott fogalmának előnyét hangsúlyozza, és Molly szexuális alkalmatlanságának bizonyítékeként azt hozza fel példának, hogy „Molly csak maszturbációval, illetve partnere ujjal történő izgatása révén tud elérni orgazmust”.<sup>13</sup>

Az 1960-as években Darcy O’Briennél Molly szigorúbb megítélés alá esik, amit Shechner jogosan nevez evangélikus indíttatásúnak, bár a patriarchális vagy puritán jelző éppúgy megtenné. O’Brien nemcsak kivezet minket a kísértés zsákutcájából, hanem becsmérő jelzőkkel is vagdalkozik: „Minden vitalitása, összes bája és megkapó bátorsága ellenére Molly a szíve mélyén egy 30-sillinges szajha.”<sup>14</sup> Az 50–60-as évek Molly Bloom ellen intézett kritikai támadásaiban Shechner „az érzékenység elsekélyesedését” véli felfedezni „a háború utáni Amerikában”.<sup>15</sup> A jelen tanulmány szempontjából azonban nagyobb fontosságú az, hogy az irodalomkritikára is áttért a háború utáni étosz, ami a nők férje és otthona iránti odaadását, a passzív „női misztikumot” (Betty Friedman összegzése a korról) dicsőítette, és a népszaporulat megugrását eredményezte. Ezeket a szerepeket Molly nem teljesítette. Mivel ezek a normák az 1960-as évek végén megváltoztak, hasonlóképpen változások mentek végbe az irodalomkritikai kutatások területén is.

Az interdiszciplináris kritikai megközelítések, mint amilyen Shechneré is, a kutatások gazdagításához járultak hozzá az 1970-es években. Shechner pszicho-

<sup>11</sup> James VAN DYCK CARD, 'Contradictory': *The Word for Joyce's Penelope*, in *James Joyce Quarterly*, 1973, 20–21. Lásd még Uő, *The Anatomy of Penelope* (előkészületben).

<sup>12</sup> STEINBERG, *i. m.*, 58.

<sup>13</sup> MORSE, *i. m.*, 142.

<sup>14</sup> SHECHNER, *i. m.*, 200–202 és Darcy O'BRIEN, *The Conscience of James Joyce*, Princeton, Princeton University Press, 1968, 211. O'Brien megismétli, hogy Joyce koncepciója a szexuálisan erőteljes nőről szükségszerűen egyfajta szajhát jelentett. Molly ír sajátosságainak megállapításakor O'Brien a férfiak nőktől való féltelmének és az irántuk megnyilvánuló megvetésnek a hagyományát építi tovább. Mollyt Sheela-na-gighez hasonlítja, aki az ő korlátolt meghatározása szerint „egyfajta szajha, aki elcsábította a férfiakat és elvette áldozatai férfiaságát”. Míg az O'Brien által kimutatott modellek léteznek, sőt összevethetők Kennernek a joyce-i nőkre vonatkozó nézetével, ezek meglehetősen egyoldalúak. O'Brien a 2. fejezetben kiegyensúlyozottabb szemléletet próbál képviselni. Lásd Uő, *Some Determinants of Molly Bloom*, in *Approaches to Ulysses: Ten Essays*, szerk. Thomas F. STALEY, Bernard NESTOCK, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1970, 153, 139.

<sup>15</sup> SHECHNER, *i. m.*, 197n.



analitikus vizsgálódása a fallikus koncentráció tipikus freudi korlátaival jellemezhető. Eszerint női szereplőit a fetisizsra Joyce örökösen pénisz-imitációkkal látja el, következésképpen Shechner Molly jellemzésére is a „fallikus” jelzőt használja. A kutatók első hullámaához hasonlóan Shechner Mollyt inkább szimbólumnak tekinti, mintsem valóságos nőnek, de ez a szimbólum meglehetősen negatív. *Gea Tellus* helyett Molly most már inkább „fallikus anya”, illetve „a nőuralom megtestesítője”. Ennek az uralomnak Bloomra gyakorolt hatása azonban negatív megítélés alá esik, mivel Bloom állítólagos orális, infantilis regresszióját eredményezi.<sup>16</sup> Shechner megállapítása helyénvalóbb, amikor kifejti, hogy Molly pszichológiai ábrázolása nem ad betekintést a női elme mélyébe, továbbá hogy Mollynak a természetet és a szerelmet dicsőítő befejező énekének „bölcshői passzivitása” és „személytelen *Weiblichkeitja*” vallási és nem pszichológiai természetű.<sup>17</sup>

Amikor kollégáinak Molly Bloom alakjára adott reakcióiról alkot véleményt, Shechner megmarad a pszichoanalitikus szerepében, és a férfi szexualitásra összpontosít. „Molly esetében annak bizonyítékát látja, hogy a férfi kritikus továbbra is férfi marad.” Ha valaki „férfi”, ez csak kétféle reakciót tesz lehetővé számára: „udvarlást” a korábbi kritikusok részéről, vagy a hatvanas–hetvenes évek kutatóinak „férfiúi tiltakozását”. Összegezve: a férfi kritikus a „csábítás taktikáját”, avagy a „hízelgést és támadást” alkalmazza.<sup>18</sup> Merész megállapítás, mely szerint a tudomány területén a férfiak nem annyira szigorúan objektívak és racionálisak, mint ahogy azt a kialakult normák megkövetelnék, ugyanakkor egy kicsit úgy is hangzik, mintha egy fenyegetett helyzetben levő férfi buzdítaná társait, hogy legyenek férfiak a talpukon, nagyobb hangsúlyt fektetve a „macho”, mint a „kellemes úriember” modellre.

Shechner figyelmen kívül hagyja a jelen könyv 5. és 6. fejezetében ismertetett korábbi női kritikusok kevésbé hozzáférhető reakcióit. Láthattuk, Molly személyével kapcsolatban megoszlanak ezek a korai kritikai reakciók. Rebecca West a férfi kritikusokhoz hasonlóan Mollyt archetipikus anyának tartja és ünnepli „alkotó gondolatait”, egyúttal azonban az *Ulysses*ben megnyilvánuló férfi értékek ellen-princípiumának is tekinti alakját. Molly szerinte az „élet összegzése”, s rámutat a záró kódájában levő olyan tapasztalati jelenségekre, mint a „napfény”. Mind West, mind pedig Weaver Molly ősi tulajdonságait ragadják ki és hangsúlyozzák. Velük szemben Molly Collum földi mércét használt és kijelentette, hogy nem hajlandó „egy női gorillát” irodalom gyanánt elfogadni, még Joyce-tól sem.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> *Uo.*, 209–211, 219–223. Erich Neumann a fallikus anyát a képzelet viszonylag korai szakaszához köti. Lásd *The Great Mother*, New York, Pantheon, 1955, 13.

<sup>17</sup> *Uo.*, 224–226.

<sup>18</sup> *Uo.*, 196.

<sup>19</sup> *Uo.*, 117.

A közelmúlt kritikája további szimbolikus jelentéseket tulajdonított Mollynak mind a női, mind a férfi kutatók részéről. A figyelem a Molly szintaxisa által kifejezett tudatra irányult, melyet Suzette Henke „preintellektuális, költői tudatként” írt le, ami a dolgok megnevezésében leli gyönyörét”.<sup>20</sup> Ezt Colin MacCabe a szó forradalmi formájaként ünnepli.<sup>21</sup> A Jacques Lacan-féle iskola koncepciója szerint dolgozó kritikusok, úgymint Henke és MacCabe, Mollyt a „vágy” olyan elvéhez kapcsolják, amelynek belső kreatív potenciálja van. Ez tulajdonképpen *Gea Tellus* korábbi, „reprodukálóként” történő szimbolikus értelmezését és a Mollynak gyakran „női princípiumok” minőségében tulajdonított sajátosságokat váltja fel, például a „passzivitást”. A „vágy” eszerint a férfiakkal társított „tekintély” elvének ellenpontja. De az emberi lehetőségek hatókörén belül a vágnak megvannak a maga korlátai, és talán nem érdemel kitüntetettebb figyelmet, mint amit a korábbi női princípiumok kaptak.<sup>22</sup> Napjainkban sok kritikus tekinti Mollyt a „Másiknak”, azaz a férfinak a nő megalkotására irányuló kísérletének, akinek az érdeklődésére számot tartó dolgok úgy alakítódnak, hogy az *Ulysses* előző lapjain megjelenő, a férfiakat foglalkoztató kérdések kiegészítéseként szolgáljanak. Molly a „férfi psziché női kivételése”<sup>23</sup> vagy az anima, „ő az emberi (férfi) világgal határos külső perem”.<sup>24</sup>

Több kritikus visszatért ahhoz a felfogáshoz is, amely Mollyt mimetikus, vagy valóságos személynek tekinti. Az 1970-es évek hozadéka egyfajta pletykára emlékeztető kritika volt: például egy „Mit tett Bagzó Boylan Mollyval” nevű munkacsoportot állítottak fel annak számbavételére és megvitatására, hogy kik voltak Molly tényleges és potenciális szeretői. A valóságos Molly ügyét jobban szolgálja az *Ulyssesszel* kapcsolatos jegyzetek és források textuális vizsgálata, mivel tudatosítják bennünk a Molly-monológ tervszerű következtelenségeinek részleteit, továbbá a Mollyt mint mimetikus szereplőt hitelessé tevő komplex zsidó–spanyol–gibraltári hátteret.<sup>25</sup> A Mollyról írt legalaposabb feminista-realista kritika mind a mai napig Elaine Unkeless nevéhez fűződik, aki Mollyt a feminista Simone de Beauvoir és Mary Ellmann által felvázolt női sztereotípiákkal veti össze, aggasztó

<sup>20</sup> Suzette HENKE, *Joyce's Moraculous Sindbook*, Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 1978, 238.

<sup>21</sup> Lásd Colin MACCABE, *James Joyce and the Revolution of the Word*, New York, Barnes & Noble, 1979.

<sup>22</sup> Molly elvesztett ősanyaként való shechneri ábrázolása (Shechner, 251) a vágy új koncepcióira alkalmazható. Julia Kristeva elgondolásai a „gyermeki nyelvről”, „az anyai figyelmeségről” és a „vágy princípiumáról” tovább gazdagítják a női princípiumok jelentését. Lásd Julia KRISTEVA, *Place Names*, in *Desire in Language*, 277 kk.

<sup>23</sup> HENKE, *i. m.*, 234.

<sup>24</sup> Marilyn FRENCH, *The Book as World*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976, 259.

<sup>25</sup> Hasznos cikkek és esszék a következők: James VAN DYCK CARD, *A Gibraltar Sourcebook for „Penelope”*, James Joyce Quarterly, 8, 1971, 163–175; Philip F. HERRING, *Toward a Historical Molly Bloom*, ELH 45, 1978, 501–521; Uő, *Joyce's Ulysses Notesheets in the British Museum*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1972, 64–73, 490–517.

egybeesést fedezve fel. A Joyce által megjelölt jellemvonások – letargia, passzivitás, nárcizmus és irracionalitás – révén „Molly a nők gondolkodási és cselekvési módjáról alkotott hagyományos koncepciók megtestesítője”.<sup>26</sup>

Ebben a fejezetben a Mollyban felfedezett ambiguitást és ellentmondásos természetet fogjuk a maga teljességében elemezni. Helytelen úgy tekinteni rá – a korábbi bevett gyakorlatot követve – mint a valóságos egyén és az archetipikus istennő szélsőségeire, inkább egy sokoldalú női szószólóként fogjuk fel alakját, aki valahol a kettő között foglal helyet. Nem tekinthető a feminizmus védelmezőjének vagy szupernőnek, hanem Emma Cleryhez hasonlóan saját korának és több kultúrának a női kontextusában és a nőközpontú kérdésekkel kapcsolatos nézeteinek tükrében értékelhető. A mítoszok és a szóbeli kultúra területén végzett kutatások tovább tágították az archetipikus összefüggéseket, ahol a nőnek mint istennőnek és földnek új funkciói vannak. Mint valóságos figura és egyén, Molly Bloom a férjzett érett asszony, az anya, a művésznő, a zsidó, a dublini ír lakos és az 1904-ben Gibraltárból áttelepült nő értékeit és korlátait egyesíti magában. Ezeken az identitásváltozatokon túl is nehezen megfogható azonban az egyénisége. Tovább bonyolítja a helyzetet Molly szüleinek vegyes házassága, Leopold Bloom felszarvazása, gyermekeinek elvesztése vagy távozása, énekesnői ambícióinak sikertelensége, valamint az emlékeiben és a jövőről való fantáziálásában kibontakozó idősíkváltakozás. Az a szokása, hogy önmagának ellentmond, nem csupán női gyengeség, hanem annak ábrázolására alkalmas, hogyan befolyásolja az idő és a szellemi asszociáció az egyén viselkedését. Képessége, hogy több szerepet játsszon el a hagyományos matróna és a liberális feminista két pólusa közt, a nőtípusok spektrumának tökéletes képviselőjévé teszi Mollyt. Ugyanakkor Molly intenzív módon nő, de ez a valóságos nők szempontjából csak akkor válik jelentőssé, ha úgy tekintjük őt, mint sajátos elemek koncentrációját, amelyek bármely valóságos nőben aszexuális és a férfi identitásra jellemző elemekkel keverednek. Mind Frank Budgen, mind pedig William York Tindall Mollynak ezt a szélsőséges nőiességét emelték ki korai írásaikban.<sup>27</sup> Molly regénybeli helyzetének még egy aspektusáról nem szabad elfeledkeznünk: ezek Molly gondolatai hajnali 2 órakor, amikor először az álom nem akar a szemére jönni, majd elhatalmasodik rajta. A fáradtság oldhatja a gátlásokat, de egyúttal az ember gondolatait az emlékezés, a test, vagy az ágygal kapcsolatos különféle témák felé is terelheti. Lehet, hogy Molly nem ideális képviselője a nőknek, de éjszakai töprengése sem feltétlenül személyiségének ideálisan reprezentatív kifejeződése. Joyce azonban ezt kívánta megmutatni, így ezzel kell foglalkoznunk.

<sup>26</sup> Elaine Rapp UNKELESS, *More on Molly's Conventionality*. (Az MLA kongresszusán 1975-ben New Yorkban felolvasott írás.); Uő, *The Conventional Molly Bloom*, in Uő, *Women in Joyce*, Urbana, Illinois, University of Illinois Press, 1982, 150–168.

<sup>27</sup> Frank BUDGEN, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1967, 65, 263; TINDALL, *i. m.*, 36.

Molly hivatásbeli és szellemi teljesítményének a hiánya tagadhatatlannak látszik a Pénelopé-fejezet alapján. Ugyanakkor mindez Molly jellemének lényege, mi több – akár szándékosan, akár nem – társadalomkritikai elemet is tartalmaz. Gabriel Conroyhoz hasonlóan Molly Bloom is egyfajta megtestesítője annak, amivé Joyce válhatott volna, ha Dublinban marad – ez esetben egy nem túlságosan sikeres énekesné. Molly a szórványos fellépések veteránja, akinek nincs igazi karrierje, több időt tölt otthon, mint a koncertdobogón. Terhessége idején legalább egy fontos fellépést hagyott ki, a „Greystones koncertet”. Mint énekesnő, Molly férfi menedzserekre támaszkodik, ami szintén tipikus megoldás.<sup>28</sup> Néhány koncertre Poldy – így hívja a férjét – szerezte be (U, 898), és ez mint menedzselési fogás eloszlatja a pletykát. De mind Poldy, mind pedig Goodwin professzor, egy másik menedzser, „elszúrtak” néhány lehetőséget (U, 893, 898). Molly legújabb menedzsereként Bagzó Boylan szerelmi légyottokat és énekesi fellépéseket is szervezett pártfogoltja számára. A férfi énekesek (különösen a sikeresek) szexuális kegyeket is kicsikarhattak a vonzó fiatal énekesnőktől, jó példa erre az, amikor Bartell d’Arcy csókolgatja Mollyt a kórus lépcsőjén az egyik koncert után. Úgy tűnik, az ilyen incidensek nem zavarják Mollyt. Ugyanakkor megőrzi azt a képességét, hogy bírálja a férfiakat, és hangsúlyozza a nő szexuális szabadsághoz való jogát. D’Arcy esetében gúnyolódik a férfi „plé” hangján és fennhéjázásán, s az incidenst annak megnyugtató bizonyítékaként is tekinti, hogy lehetnek titkai Bloom előtt (U, 894). Molly nem a szexuális zaklatás ellen folytatott feminista harc előfutára, bár bepillantást enged a körülményekbe, amelyekben az előbbi viárgozhat. Joyce két másik nő problémáját vizsgálta meg a férfiak által uralt koncertterem világában az „Anyá” című elbeszélésben. Miként Molly, Kathleen Kearney is a szakszerűtlen családi – az ő konkrét esetében anyai – menedzselés áldozata. Bár Mrs. Kearney-t a konvenciók szerint kotnyeles asszonynak lehet tekinteni, értelmezhetjük úgy is, mint intelligens, vállalkozó szellemű, igazság-szerető nőt, akit az őt megillető körből az ostoba, korrupt férfiak klikkje zár ki.

Noha a feltételek nem mindig kedveztek Mollynak, a legkomolyabb akadályt énekesnői karrierje előtt valószínűleg az ambíció és szakmai összpontosítás belénevelt vagy belülről fakadó hiánya jelentette. Mint ma már közsímet, ezeket a tulajdonságokat bátorították a kisfiúkban, de ritkán kultiválták a kislányoknál, s ez különösen igaz volt Molly korának Írországra. Molly csak alkalmasszerűen érvényesíti természetes hangjának erőit, és sosem idéz fel hangja képzésére vagy éneklési technikája csiszolására tett erőfeszítéseket vagy terveket a konkrét darabok esetében. Mint a d’Arcy és Boylan iránt megnyilvánuló előzékenysége is mutatja, Molly gondolatai sokkal inkább a férfiakra és az érzéki élményekre irányulnak, mintsem az éneklésre. Elaine Unkeless szerint a zene csaknem mindig

<sup>28</sup> Mary POWER, *Joyce and Popular Culture*. (A 7. James Joyce Szimpóziumon 1979-ben, Zürichben tartott előadása.) Power a *Dublini emberek* Kathleenjét is az *Ulysses* Mollyjához kapcsolja.

a szexhez kapcsolódik Molly emlékeiben.<sup>29</sup> Zenei elmélkedései után fontosságát tekintve rögtön a többi énekesnővel való rivalizálás következik. Molly két másik művésznőnél tartja magát felsőbbrendűnek: ugyanannál a Kathleen Kearney-nél, aki az „Anyá” című elbeszélésben szerepelt, és akinek pályája a zűrös kezdet ellenére mintha felfelé ívelne, valamint hervadó kortársánál, Mrs. M'Coy-nál.

Kathleen Kearney és az egész nyávogó csürhéje Miss Ez Miss Az Miss Amaz verébíng dalárda bájos ringyókollekción politikáról vitatkoznak az alfelem nagyobb szakember a nyakukat is kitekernék csak különlegesen legyenek ... ott döglénének meg a gyönyörűségtől ha egyetlen egyszer volna alkalmuk végigsétálni az Alamedán egy tiszttel karonfogva mint ahogy én esti térszene volt a szemem szikrázott a mellem mert nincs ezeknek az se egy szemernyi szenvedély az Isten a hülye fejüket én többet tudtam a férfiakról és az életről mikor 15 éves voltam mint ezek mind 50 éves korukra ... (U, 918)

A gibraltári tisztek körében aratott hajdani sikerek sem feledtetik azt a tényt, hogy Molly már több mint egy éve nincs reflektorfényben, míg az aktívabb Kearney-féle dalárda igen. Molly rádöbben, hogy nemzeti érzületű dalaik népszerűbbek, mint az ő válogatása az angol-búr háború dalaiból. Apolitikus válogatását az inspirálhatta, hogy a gibraltári brit garnizonban nevelkedett, ám még nagyobb valószínűséggel kapcsolható ez egy brit tiszttel, Gardner hadnaggyal folytatott szerelmi viszonyához, azaz a szerelem megint nagyobb súllyal esik latba nála, mint a karrier. Ráadásul Molly a kebelméretek, a szenvedély és a férfiakkal megélt tapasztalatok vitatható kritériumainak alapján tart igényt hírnévre a zenei világban. Érti, hogy fiatalabb, a kiskeblű stílust képviselő nők az ellenfelei, akiknek a politika iránt tanúsított érdeklődése az „Újtípusú nő”-t idézi. Korábbi észrevétele, hogy „a túl sovány alak most nem divat” (U, 901), valószínűleg abbéli óhaját sejteti, hogy ez a típus tűnjön el. Bár a belfasti koncertet úgy tervezte meg, hogy „a csöcsöm jobban érvényesüljön” (U, 919), Mrs. M'Coy hasonló meszterkedését lenézi, megint csak saját testi fölényét hangsúlyozva: „és ez a nő akarja az én számaimat énekelni ahhoz újra kellene születnie a százéves zöld ruhája kivágva hasig így tudja csak a figyelmet felhívni magára” (U, 934). Riválisa aggasztóan emlékezteti saját ruhatárának hiányosságaira, és arra, hogy öregszik. A szövegben másutt rádöbben arra, hogy „ha az ember egyszer nőnek született amikor megöregszik így is úgy is megy a füstöldébe” (U, 913), és (tévesen) számba veszi a 35 éves koráig hátra levő éveket – nyilvánvalóan ezt tekinti a női vonzerő szempontjából végzetes határnak. Molly az öregedéssel – különösen a nők öregedésével – szemben táplált kulturális elfogultságot (ami a közelmúltban került a feministák figyelmének középpontjába) leplezi le ezzel, ám még mindig bizonytalanul ragaszkodik a domináns társadalmi gondolkodást tükröző médiák által ünnepelet ifjúsághoz, és kotyvalékokkal, például arcvízzel próbálja azt konzerválni.

<sup>29</sup> UNKELESS, *i. m.*

Úgy tűnik, a szellemi teljesítmény sohasem volt központi kérdés Molly számára, és az ilyen téren mutatott gyér érdeklődése gyakran kapcsolódik a szexuális csábításhoz. Elismeri, hogy Mrs. Riordan jólnevelt, de megveti udvarias csevegését, csakúgy, mint Leopold Bloomnak az ő irányában megnyilvánuló, viszonzatlan figyelmességét. Az emberi „test és ami belül van” iránt tanúsít érdeklődést (U, 890), amit eddig mindössze úgy elégített ki, hogy kérdéseket tett fel Poldynak. Érdeklődése szorosan összefügg azzal, hogy az érzéki dolgok rendkívül fontosak számára, és nem valószínű, hogy bármit is tenne a mélyebb ismeretek megszerzése érdekében (U, 890). Megkéri Poldyt, mondja meg, mit jelent a metempsichózis, de miközben gúnyos tekintettel hallgatja végig férje elvont válaszait, rászól: „Ne marhaskodj. Magyarázd meg világosan.” Ez Bloom gondolatmenetét visszatereli szerelmük emlékeire: „A szeme máig olyan fiatal. Az első este a Dolphin’s Barnban, a kitalálós játék után” (U, 79). A gondolatoknak a tudásról a szerelem irányába történő elkalandozása jellemző Mollyra. A Pénélopé-fejezetben kigúnyolja Poldy tudálékos válaszait: „ha megkérdezném tőle azt mondaná ez görögéből van ettől aztán okosabb lettél” (U, 892).<sup>30</sup> Molly öntökeletesítésre vonatkozó pillanatnyi terve az, hogy Stephen Dedalus kedvéért képezni fogja önmagát, majd hogy további tanórák keretén belül kölcsönösen tanítani fogják egymást, ő spanyolból és szexualitásból, Stephen pedig olaszból adna órákat. Egy pár piros papucs vágyott, noha inkább zavaró eleme Molly fantáziálásának: „Olvasni fogok és megtanulok mindent amit csak tudok találni és könyv nélkül is egy keveset csak tudnám kit szeret legjobban akkor nem fog butának nézni ha azt hiszi hogy minden nő egyforma” (U, 938). Ez az „egyforma” szó nyugtalanító, mert az ostobaság szintjén közös nevezőre hozza a legtöbb nőt (ahova az a kultúra, amiben Molly élt, helyezte őket). Tervezett önképzési módszereit az teszi komikussá, hogy csekély valószínűséggel lehetnének hatással egy olyan fiatalemberre, aki lenézi Emma Clery egyetemen szerzett műveltségét. Mindezidáig Molly semmit sem őrzött meg emlékezetében Byron költeményeiből, akinek verseskötetét Poldytól ajándékba kapta, és kizárólag a populáris kultúra termékeit olvassa.<sup>31</sup> A költőkről úgy vélekedik, hogy „valami nőről írnak mind a verseikben” (U, 937), és hajlandónak látszik arra, hogy mint téma, vagy mint egyfajta erotikus műzsa ihlesse Stephen művészetét.

Mollynak lánya, Milly jövőjére vonatkozó tervei lehetővé teszik, hogy anya és lánya iskolázottságának és elhelyezkedésének történetét, valamint az 1904-es évben a nők előtt nyitva álló választási lehetőségeket nyomon kövessük. 15 éves korában Milly már nem jár iskolába, és senki sem ösztönzi, hogy egyetemre menjen.

<sup>30</sup> Nora Barnacle nyilván hasonló kérdéseket tett fel Joyce-nak, aki Stanislaus Joyce-nak egy levélben arról számol be, hogy Nora szeretne földrajzot tanulni, ami általánosságban véve szellemi fejlődésére nézve degradáló. Joyce Pénélopé-jegyzetei a következőképpen jellemzik Mollyt: „LB-nek kérdéseket tesz fel és elfelejti a választ”, valamint „MB kérdéseket tesz fel, de nem hallgatja meg a választ.” HERRING, *Notesheets*, 505, 510.

<sup>31</sup> Lásd HENKE, *i. m.*, 235.

Molly monológiával és Joyce „női családjának” számos levelével ellentétben Millynek apjához intézett levelében rengeteg a mondatvégi pont. A levél első fele azokra a levelekre hasonlít, amelyeket Lucia Joyce írt apjának – Milly megköszöni a születésnapjára kapott ajándékokat, és részletesen beszámol munkájáról, társasági életéről és terveiről Mullinganben, ahová nemrégiben küldték dolgozni mint tanulót egy fényképész üzletébe. Csak a levél legintimebb részében folynak egymásba a mondatok, melynek hatására a lány barátját, Bannont, Molly Boylan-jával hozzuk összefüggésbe, összekeverjük és egymással kombináljuk a férfiakat, mint ahogy ezt Molly is teszi monológiájában (U, 79). Molly eredeti elképzelése az volt, hogy szakiskolába küldi a lányát, valószínűleg titkárnői készségek elsajátítása céljából „a Skerry-féle leányfőiskolára ahol tisztességesen tanulhatott volna nem mint én hogy csak elemibe jártam” (U, 924). Bár a megfogalmazás nem egyértelmű, úgy tűnik, Molly beismeri saját csekély iskolázottságát, és azt az óhaját fejezi ki, hogy Milly ennél többet érjen el. Philip Herring megjegyzi, hogy Mollyt nem tanulni küldték Angliába, mint ahogy az a Gibraltárban szolgáló brit tisztek gyermekeinek esetében bevett szokás volt.<sup>32</sup> A helyőrségi iskolával kapcsolatosan semmiféle emlék nem jelenik meg Molly monológiájában, és nyelvtanilag hibás angolsága legalább kétszer érhető tetten a „Kalüpszó” című fejezetben, a Poldyval folytatott párbeszédben. Mint mondja: „valami égés szaga” csapta meg az orrát, és megjegyzi: „Úgy látszik le van esve a könyv” (U, 78). A nyelvtani hiba nem kerüli el Poldy figyelmét, aki gondolatban ezzel helyettesíti be: „Biztos lecsúszott.” Gyakorlatilag a narrátor is helyesbíti Mollyt: „A leesett könyv, a narancsos tónusú éjjeliedény hasának nekitámaszkodott” (79), ami frappánsan méltó hely a *Ruby: A Porond Csillaga* című könyv számára (U, 79).

Erdemes megvizsgálni, milyen lehetséges okai vannak annak, hogy Molly a lányát titkárnőképző iskolába szeretné küldeni. Úgy tűnik, nehezen tudja a lányt kordában tartani, aki jön és megy erre-arra, időnként fiatalemberek társaságában. Meglehet, hogy továbbra is Molly akar az élet és a férfiak iskolájának szakavatott ismerője maradni a családban. A titkárnői képesítés 1904-re már hagyományosan elfogadottá vált, s a nők a korábban csak férfiak által betöltött hivatali posztokat jelentős számban kezdték átvenni. Joyce szerette volna, ha lánytestvére, Eva gépelelésből és gyorsírásból órákat vesz, amikor az Triesztbe érkezett 1909-ben, hogy a családdal lakjon együtt (L II, 247). Mint az *Ellenfelek* című elbeszélés tanúsítja, az irodai nődolgozók nem feltétlenül voltak a társadalmi hierarchia legalján; minden bizonnyal a Farringtonok felett álltak, akik tollal körmöltek, miközben az okos ifjú hölgyek új írógépeiken dolgoztak. A férjezetlen irodai nődolgozók rendszerint a szülői házban maradtak, kiegészítve a család jövedelmét (amire Molly mindig is árgus szemmel figyelt) és megtartva némi zsebpénzt ruhákra és szépítőszerekre (amelyek Molly és Gerty figyelmét a médiákon keresztül ragadták meg). Persze fennállt a zaklatás és a kaland lehetősége is. Az *Ulysses*ben találko-

<sup>32</sup> HERRING, *Toward a Historical Molly Bloom*, 504.

zunk egy titkárnővel, Miss Dunne-nal, aki főnöke, a mindenütt jelenlevő Bagzó Boylan flörtölésének tárgya; Martha Clifford (valószínűleg egy másik titkárnő) pedig megengedheti magának azt, hogy titkos levelezést folytasson Bloommal. Ennek ellenére Molly úgy érezheti, a titkárnői képesítéssel Milly ki tud lépni a nagyvilágba, hogy férjet fogjon magának, persze az Anya gondos ellenőrzése mellett. Ugyanaz a ravasz terv ez, amit Mrs. Mooney próbált alkalmazni Pollynál a *Koszt és kvártélyban*, mielőtt radikálisabb fizikai és családi taktikához folyamodott volna az otthoni környezetben.

Furcsa módon Leopold Bloomnak merészebb elképzelései vannak a lánya jövőjét tekintve, és úgy intézi, hogy ezek meg is valósuljanak. „Micsoda ötlet leküldeni oda azt a lányt fényképezni tanulni?” – töpreng Molly (U, 924). Bloom bátorítja Millyt arra is, hogy a saját ízlésének megfelelően olyan területet válasszon, amely férfi felmenőivel hozható kapcsolatba. Az, hogy valaki tanulónak adja a lányát egy fényképész üzletébe, szokatlan volt akkoriban. Bloom felidézi „szegény papa dagerrotípia-stúdióját, amiről mesélt nekem”. „Öröklött ízlés” (U, 198), teszi hozzá, majd az Ithaka-fejezetben előveszi apja és nagyapja elhomályosult dagerrotípiáját (U, 863). Hiba lenne azt állítani, hogy Bloom gondosan nem-hagyományos karriert tervezett el a lánya részére, vagy hogy a lány ilyesmire törekedett volna. Saját maga számára Bloom sohasem talált megfelelő hivatást. Egészében véve Bloom sokkal nagyobb figyelmet fordít Milly szexuális ébredezésére, mint intellektusára, tanulmányaira vagy pénzkereső lehetőségeire, mely felfogás rokonságot mutat az *Önarckép* Stephen Dedalusával. Bloom „gonddal terhes szeretetet” fejez ki Milly levelével kapcsolatban, melyben a lány beszámol Bannon nevű fiújáról, s azt gyanítja, hogy inkább ez lesz a lány „sorsa”, mint a fényképészet (U, 83). Bár messze áll Mrs Mooney-től, Bloom kész arra, hogy megtegye a szokásos lépéseket, amennyiben otthonról való távolléte és új viszonya Millyt bajba sodorná. A lány nincs felügyelet nélkül: apjának írt levelében említést tesz egy bizonyos Mrs. és Mr. Coghlanról, akik szintén a fényképész üzletében dolgoznak (U, 81).

Bloom Millyvel kapcsolatos terveiben és Molly szerelmi kalandjainak, házasságának és öregedésének történetében meglepően hagyományos elemek találhatók, figyelembe véve Molly számos megjegyzésének lázadó jellegét. A biológia változatlanul fontos összetevője marad a nő sorsának, bár az *Ulysses*ben ez az örömszerző szexualitást is magában foglalja, nemcsak a szaporodást szolgáló frigid kötelességteljesítés viktoriánus ideálját. A házasság valószínűleg még mindig a nő legfontosabb célja. Molly becsmérően nyilatkozik Miss Stackről „a vénkisasszony hangjával” (U, 883), Boylan nővéreit „két vénkisasszonynak” (U, 892) titulálja, és felfigyel arra, hogy Mrs. Riordan állandóan szóba hozza Mr. Riordant, dacára annak, hogy a férje elhagyta. Molly úgy érzi, „a nők pláne keresztülnéznek az emberen mert látják hogy nincs barátom” (U, 902). Az udvarlás korszaka, amikor szerelmes levelekkel árasztották el, és a férfi szexualitással való ismerkedés kellemes emlékeket jelentenek Molly számára. Molly a házasságát megelőzően és azon kívül is élt szexuális életet. De gondosan kikalkulálta a Mulvey-val és Bloommal folytatott szexuális tevékenységének korlátait és időzítését, nem tévesztve



szem elöl jövőbeli házasságkötését sem (886, 914). Esküvőjének 1888-as dátumát olyan vonatkozási pontnak tekinti, amelyhez képest más események idejét meghatározza, utalva ezzel a házasság gyakorlati kihatására.

Molly az anyaság viktoriánus normájától is eltér. Szüléseinek száma és a gyermekek iránti odaadása relatíve szerény, de nem annyira jelentéktelen, mint ahogy azt az 1950-es évek kritikusai állítják. Identitásának fontos, bár alárendelt részét képezi az anyaság. Büszke elsőszülöttjére, Millyre, és még mindig őszintén gyászolja kisfiának, Rudynak az elvesztését. Pénélopéhoz és egy anyához méltóan ő is kivette részét az apró gypjúholmik kötögetésének anyai rítusából, és sírva temette el Rudyt a becses ruhácskában. Leopold Bloom nem szokványosan aktív apa, és gyengédebb emlékei vannak Milly gondozásáról, mint Mollynak. Ám Molly visszaemlékezései a szoptatásra, a kicsi mumpszának és gilisztájának kezelésére azt sejtetik, hogy anyai feladatait igen komolyan vette, és valószínűleg az övé volt egyedül a felelősség a gyermekneveléssel együtt járó legtöbb kellemetlenségért. Molly eltöpreng az anyának a férfiak életében játszott szerepe fontosságáról, és futólag bánkodik amiatt, hogy a saját életéből hiányzott az anya. „Sejtelmük sincs mi az nőnek lenni és anyának hol volnának és egyáltalán mit csinálnának ha anyjuk nem lett volna aki gondjukat viseli ami nekem sohase volt” (U, 941). Szívesen idézi fel mindkét gyermeke fogantatásának idejét és körülményeit, s nem tett le egészen arról, hogy Poldyval még egy gyermekük legyen. Valószínűleg a „szeretett” és vonzó Milly fogja továbbvinni az anyai ágat a Bloom-családban, ha történetesen a férfiónak (ami nagyobb hangsúlyt kap az *Ulysses*-ben, mint az életben) vége is szakadna.

A megtermékenyülésen kívül a szexualitás a hajtóerő Molly életében. Hogy azonban ezt még akár csak gondolatban is beismerje valaki 1904-ben, rendkívül szokatlannak tűnik. Mivel házasesetében meg van fosztva a szexualitás teljességétől („egy nőt meg kell ölelni” [U, 940], először Gardner hadnagynál pótolja a hiányt, majd 1904. június 16-án Bagzó Boylannál. Alkotó módon fantáziál sok más ölelésről is, ábrándozik egy kedves fiatal fiúról (U, 886), egy reverendás papról (U, 887), egy tengerészeőről vagy cigányról, nem törődve az ölelés egészségügyi és biztonsági következményeivel. Irigylí a férfiak nagyobb szabadságát a szexuális partner megválasztása terén (U, 940). Szexuális érdeklődése egyszerre felszabadító és erősen korlátozó jellegű, különösen saját kultúrájának tilalmi keretei között. Jobban kezelhető ez az érdeklődés egy férfifantázia alkotta figurában vagy egy istennőben, melyek közül egyik sem valóságos. Molly Bloom kudarca a példaszerű női teljesítmény terén, és a szexuális kapcsolatokra fordított váltakozó figyelme egyaránt jól illenek az *Ulysses*-be. Ez a regény olyan mű, ahol senki sem teljesít sokat, s melyben a siker szokásos megítélésének semmi helye nincs. Az első tizenhét fejezet annak a kultúrának a szexuális kiüresedését, elszegényesedését vizsgálja, amelyet Joyce ismert, és Molly az ezt rekompenzáló folyamat tervszerű részese.

Hagyományos értékei és a férfiszexualitásra gyakorolt vonzereje mellett Molly meglepő megállapításokat tesz, melyekben a 70-es évek népszerű feminista ideológiai publikációiban rögzített gondolatok ismerhetők fel és „ugranak be.”

Molly romba dönti a nők életéről szentimentális és illendően udvarias szellemben fogant interpretációk építményét. Az egész monológon refrénszerűen húzódik végig a kérdés: ki tette a nők életét olyanná, amilyen? Molly álláspontja olyan valakié, aki úgy érzi, rákényszerítik a dolgokat, és kétségbe vonja a körülményeit alakítók tekintélyét, sőt, még a saját testét is. Az alakítók sora az alázatos és jó szándékú Poldytól a Teremtőig terjed, akire Molly egy ízben mint férfira utal (U, 937). Ahe-lyett, hogy lebecsülnénk Molly legforradalmibb állításait a bennük rejlő ellentmondások miatt, meg kell értenünk, mi a súlyuk Molly diskurzusában és az éle-tet igenlő végső szóval összefüggésben az *Ulysses* lapjain.

A „Pénélope” első három oldalán Molly lázadásának ad hangot a nők két leg-jellemzőbben gyakorolt szerepkörével, a betegápolással és a háztartással kapcso-latban: „különb is utálok sebeket kötözni meg hársfateát főzni”, kiált fel türel-metlenül, miközben az öreg Mrs. Riordan jut az eszébe, aki „órákig dumált az összes nyavalyáiról”, majd Poldy hajdani és lehetséges, képzelt és valódi betegsé-geire gondol (U, 883). Szembeszáll a „rohadt főzéssel meg szemétkihordással” is (U, 885). A kényszerítő körülményeket itt egy kiöregedett szolgáló és egy rosszul szervezett, a betörés veszélyének kitett háztartás jelentik. Poldy maga is szerepet játszik mindebben, hiszen nem kellett volna az idejét Mrs. Riordanra pa-zarolnia. Nem tudott ellenállni egy fiatalabb cseléd csábításának sem, tehát (von-hatjuk le a következtetést), a vén Mrs. Fleminget ezért alkalmazták. Molly azt is sejteti, hogy Poldy munkahelyeinek gyakori változása nem tette lehetővé számá-ra azt az életstílust, amit elvárt volna. Neki kellett segíteni a férjét, hogy tartós munkahelye legyen: a nemi szerepek más megosztása esetén Molly talán jobb ke-nyérkereső lett volna, mint a férje. Bár Poldy a nap folyamán a többi dublini éle-tének nagyszabású fejlesztésére sző terveket, a saját otthona számára még mindig nem szerzett be fürdőkádát. Molly kijelenti, hogy Poldy „a csokoládé nagyren-det” érdemelné meg valamennyi csodálatos ötletéért, „aztán itthagy bennünket reggeltől estig” (U, 923).

Molly lázadozásai messze nem abszolút érvényűek, még akkor sem, ha minden gondolatát áthatják, és ráadásul háztartási kötelezettségeit is félvállról veszi. Leg-alább annyira foglalkoztatja a személyes higiénia és az otthon tisztasága, mint Poldyt a fekália. Felmerül benne az is, hogy ha Poldy esetleg megbetegedne, kór-házba küldené a tisztaság megőrzése érdekében. Bírálja a férfiak hanyagságát a nemi szervek higiéniaját illetően, a sajátjára pedig gondosan ügyel. Segít Mrs. Fleming-nek, amikor az öreg takarítónő 11 órakor megérkezik. Megtalál „egy bűdös kony-haruhát ami a tálaló mögött rohadt” (U, 927), elrakja az előszobából a kabátokat, és elégeti a régi újságokat (U, 907). Akárcsak az éneklés terén, a háztartásban is ak-kor kap ihletet Molly, amikor az a szexuális kapcsolatok iránti szükségletét szol-gálja. Némi érdeklődéssel tervezi elkészíteni Poldy reggelijét megújult szexuális kapcsolatuk kontextusában (U, 882); fontolgatja, hogy virágokkal díszíti fel a há-zat Stephen kedvéért (U, 946), és átrendezi a bútorokat a társalgóban Boylan lá-togatásának alkalmából. Tisztában van az árakkal, és tudja, hol lehet jó minőségű árut beszerezni. Mint mások, Molly a háztartást öncélúan unalmas, vég nélküli és hálátlan munkának találja; sokan gondolhatják úgy, hogy csak annyit törődik ve-

le, amennyit érdemes. Az Eccles Street 7-ben az unalom ugyanolyan probléma Molly számára, mint amilyen a gibraltári férfi-garnizonban volt. Akkor a legboldogabb, ha arra gondol, hogy szabadon kószálhat, nem pedig akkor, amikor az asztalnál ül vagy ágyban fekszik, a négy fal közé bezárva. A ház csak annyiban izgalmas, amennyiben emberi kapcsolat tere, s nem akkor, amikor elszigetel és elmagányosít. Csalódásai ellenére a maga szintjén Molly sikeresen birkózik meg az étellel. A sörivás és a ponyvaregények olvasása ősrégi megoldás, de legalább Molly nem vált alkoholistává, ami Mrs. Sinicot a *Sajnálatos* esetben tönkretette, és ami Mrs. Cunningham családjának problémát okozott a *Kegyelemben* (D, 157). Mollynak több józan esze van, mint egy másik könyvmolynak, Flaubert Madame Bovaryjának, akivel néha összevetik.

Molly erőtlenül tiltakozik korának divatja ellen, amit jogosan érez fizikailag korlátozóznak, sőt veszélyesnek: „micsoda ruhákat kell felvegyünk magunkra ki a fene találta ki hogy ilyesmiben csak úgy felsétálunk a Killiney Hillre például azon a pikniken olyan szűk fűzőkben hogy az ember egyszerűen megfullad és rohangáljon a tömegben meg ugráljon félre” (U, 908). A „ki a fene találta ki őket” kifejezést refrénszerűen ismétli Molly, amivel megkérdőjelezi használhatóságukat, és él a gyanúperrel, hogy feltalálójuk sohasem viselte a szóban forgó öltözékeket. Bosszantják a ruhavásárlással járó megpróbáltatások is. Különösen feldühíti egy kalapáros kiszolgálólány „szemtelen” viselkedése (U, 904), akinek modora hasonlít ahhoz a süteményáruséhoz, aki türelmetlenül szolgálja ki Mariat az *Agyag* című elbeszélésben. Akárcsak a háztartás esetében, Molly végül is meghajlik a szokások előtt. Gondolkodik azon, hogy megvesz egy hirdetésben látott „olyan fűzőt, ami ráfeszül a testre mint a kesztyű”, és egypár légzési gyakorlatot fog csinálni (U, 901). Molly messze nem közömbös az öltözködés vonzereje iránt. Megvesz „egy ócska rongy ruhát” (U, 904), hogy Poldynak tetsszen, és szívesen idézi fel, mit viselt élete során a férfiaknál elért sikerei alkalmával. Nyilvánvalóan Poldy szerény keresetét egészítette ki akkor, amikor ruhaeladással foglalkozott a múltban (U, 905). Jelenlegi elégedetlensége ruhatárával (U, 904) megint csak a korlátozott anyagi forrásokra és a messze nem kielégítő életvitelre utal. Molly nem képes Stephen abszolút *non serviam*jára az intézmények ellen tiltakozva, de pillanatnyi örömet tud találni még azokban a dolgokban is, amiket nem szeret. Lázadását sérelmeinek gondolatban történő számbavételére és a vele szemben támasztott elvárások kelletlen teljesítésére korlátozza.

Molly egy ízben csatlakozik Stephenhez, amikor elítéli az olyan tüntetően valóságos nőket, mint amilyen Mrs. Riordan és az apja házában szolgáló Mrs. Rubio. Kétségbe vonja a papok gyóntatásbeli szerepét és jogosultságát is. Miért faggatta őt egy pap arról, amikor elment gyónni, hogy hol tapogatta egy fiatalember, és miért kellett meggyónnia egy papnak, „mikor ezeket már meggyóntam Istennek?” Amikor „atyámnak” szólítja a papot, Molly mindig az „igazi apára” gondol (U, 887). Úgy tűnik, Mollynak mint istennőnek közvetlenebb bejárása van Istenhez. Azt reméli, hogy „a jóisten ad valami sütnivalót a [vén püspök] fejébe,” amikor „az asszonyok magasztos hivatásáról” prédikál és „a lányokról akik most biciklin járnak” (U, 917). Joyce a biciklire mint biszexualitásra („bisexycle”), a

szexuális szabadság hordozójára gondol a *Finnegans Wake*-ben (FW, 116.16). Molly aggódik a lánya szabadsága miatt, amikor az egy fiú biciklijére ül fel, de van annyi magához való esze, hogy ne tulajdonítson ennek „magasabb funkciókat”. Ugyanakkor a vallásnak van némi haszna számára. A mennydörgéstől való rettegésén könnyít az, hogy elmond egy Üdvözlégyet, és gyertyát gyújt a kápolnában a szerencséiben bízva (U, 888).<sup>33</sup> Elutasítja az értelmiségi férfiak hitetlenségét, illetve azt, hogy az istenséget másra cserélik fel. Molly Istent, mint az egyetlen teremtetőt tiszteli (U, 947).

A szexuális anatómia taglalásánál ismerjük meg az igazán szókimondó Mollyt. Kétségbe vonja a női anatómia megalkotójának bölcsességét, csak úgy, mint másokét, akiknek teremtését örökölte: „micsoda marhaság tulajdonképpen ekkora lukkal csinálni meg az embert” (U, 888). Amikor a fejezet háromnegyed részre tájt megjön a menzesze, panaszait a jellegzetes refrént használva összegzi: „pfuj ki találta ki ezt az asszonyoknak és hozzá varrás és főzés és gyerekek ez az ócska ágy is úgy nyikorog” (U, 929). A menstruációról mondja: „Minek ez a marhaság öt napon át” (U, 928). Furcsa módon a menstruáció csupán mint kényelmetlenség jelenik meg az *Ulysses*-ben, ami rendkívül különös, ha figyelembe vesszük, hogy a héber tradíció szerint a tisztátalanság kapcsolódik hozzá. Molly talán Poldyra céloz, mikor megjegyzi, hogy néhány férfinak egyáltalán nincs ellenére (U, 928). Kapcsolatuk kezdetén Poldy egy obszcén hangnemű (Joyce-nak Nora-hoz írt levelére emlékeztető) irományt küld Mollynak, melyben kijelenti, hogy „minden – a minden aláhúzza – minden ami tőled »Molly menyeyi testéből« jön, csak örök szépség és végtelen öröm” (U, 931). Joyce „Pénélopé”-hoz írt jegyzetei olyan pozitív asszociációkat is tartalmaznak, mint a „rózsamenzesz”, mely szó a menstruációt Mollynak a virágokra összpontosító természeti elmélkedéseivel és vélhetően Szűz Mária hagyományos szimbólumával köti össze.<sup>34</sup> Molly leírása a vaginális orgazmusról (U, 916) és csodálata Boylan szerszáma iránt, amitől úgy érzi magát, mintha „csak avval lenne teli” (U, 888), vitatható, mint a *coitus*-ról alkotott női felfogás, noha férfiúi és freudi tévedéseket tükröz, melyeket a Masterset és Johnsont megelőző korban nem helyesbítettek.<sup>35</sup>

Bár Molly kritizálja a vagina berendezését, és bosszantja a menstruáció „okádék”-sága (U, 928), rendszerint nagyon pozitívan gondolkodik a női test külsejéről. Annyira csodálja a női combokat, hogy megjegyzi: „esküszöm nem bánnám ha férfi volnék és ráfekhetnék egy jó nőre” (U, 930). A női kebleket méreteikért

<sup>33</sup> Nora Joyce lanyha katolicizmusa hasonló volt Mollyéhoz. Joyce temetéséről eltávolította a papokat, de ő maga felvette az utolsó kenetet.

<sup>34</sup> HERRING, *Notesheets*, 496. A *Faust II*-ben Goethe is a rózsát asszociálja az örök nőivel.

<sup>35</sup> Bruce William arra utal a Boylannal való nemi aktussal kapcsolatban, hogy Molly a Masters-Johnson féle „longitudinális hibába” esik, ami nem más, mint a pénisz hosszának túlzott jelentőséget tulajdonító férfi agyszülemény a női szexuális élményről. Lásd *Molly Bloom, Archetype or Stereotype*, in *Journal of Marriage and the Family* 33, 1971. augusztus, 545.

és keménységükért kultiválja, de akárcsak a háztartás és az öltözködés esetében, ez a hajlama is férfi orientáltságú, hiszen a klasszikus művészetek tanúsága szerint a keblek a férfiak számára fontosak. A női aktszobrokban kifejezett férfiideálról ezt gondolja Molly: „persze hogy ezek szépek ha az ember összehasonlítja ahogy a férfi néz ki azzal a két puffedt zacskójával és ahogy az a másik dolog ahogy lelóg közöttük vagy a szemedet veri ki mikor feláll mint egy kalapfogas nem csoda hogy letakarják egy káposztalevéllel” (U, 905). A Molly-féle leírásra mindaddig nem volt precedens az irodalomban, amíg Sylvia Plath *Üvegbúra* című regényének hősnője, Esther Greenwood nem hasonlította a férfi nemszervet pulykanyakhoz és pulykabegyhez. Plath olvasta Joyce-ot, és regényének hősnője a *Finnegans Wake*-ről készül dolgozatot írni, így Molly megfogalmazása inspirálhatta Esther szavait.<sup>36</sup> Általában véve Molly szebbnek találja a női testet a férfiakénál. Csak egyszer tesz kivételt. Talán Stephen látogatásán felbuzdulva fedezi fel „az örök szépséget és költészetet” egy fiatal férfit ábrázoló szoborban, akinek „drága fiatal kis fütyije” van (U, 938). Ahelyett, hogy ezt is Molly önellentmondásai egyikének tekintenénk, az aktszobor iránti csodálatát úgy foghatjuk fel, mint a monológ folytonos kísérlétét a férfiszépség női ideáljának megalkotására. Ez kiegészíti a női szépségről alkotott számos férfiideált, ami elárasztja a Mollyt körülvevő kultúrát. Poldy éppen ezen a napon tesz látogatást a múzeumban, hogy megnézze kedvenc aktjait, Mollyt nyilvánvalóan már végigvezette ezen az útvonalon. Bár Molly nem keresi a női esztétikumot, törekvése sok közös vonást mutat a korabeli utópista feministákéval.

...

Az örök férfi és nő olyan vonatkozása a „Pénélopé”-nak, melyet legjobban Molly Bloom emberfeletti, istennői tulajdonsága szolgál. A korai archetipikus szövegmagyarázatok és az ezekről írt kritikák az istennőt szűken értelmezve, reprodukív szerepében vizsgálták. Molly ennél több vonatkozásban hasonlít az istennőhöz, akinek olyan tulajdonságait veszi át, melyek elkerülték a figyelmet egészen mostanáig, és az újabb értelmezéseket nagyrészt a feminista kritika inspirálta. A fejezet szándékolt gazdagságára utal egy bejegyzés Joyce jegyzetfüzetében: „ősi istenek szenderegnek az agyában”, tehát az író többes számot használ, és hímnemű, vagy legalábbis biszexuális „istenekre” hivatkozik.<sup>37</sup>

Mint a mitikus istennőkre, Molly eredetére is homály borul. A hímnemű forrás kétségtelenül Tweedy őrnagy, aki a mitikus atyákhoz hasonlatosan maga is harcos a király szolgálatában (pontosabban Viktória királynőében, és megbízólevelének hitelessége kellőképpen kétséges ahhoz, hogy joyce-i iróniát teremtsen). Molly anyját, Lunita Laredot, ha nem is csoda, de rejtély veszi körül. Keresztneve a holddal hozza kapcsolatba, mely bolygót eredetileg az anyaistennőkkel volt szokás társítani, majd később a boldogságos Szűz Máriával, továbbá az olyan költők női

<sup>36</sup> Sylvia PLATH, *The Bell Jar*, Toronto, Bantam, 1972, 55.

<sup>37</sup> HERRING, *Notesheets*, 505.

ideáljával, mint Shelley és Goethe. A Laredo spanyol családnév, és Joyce számára egy olyan identitás, amely Írországnak a primitív nyugati részében található Galwayhez, valamint Miléziusz leszármazottainak ősi kelta fajához kapcsolható. Akárcsak a hold, Demeter anyaistennő és a zsidó, Lunita is egyre csak vándorolt. Anyja Mollyra több istennői tulajdonságot hagyományozott. Az „Ithakában” Molly titokzatosságát az ablakából kiszüremlő lámpafény jelzi, miközben lenn Bloom és Stephen a földre vizelnek. Bloom „sajátos affinitásokról” töpreng, melyek szerint „a nők és a hold között vannak”. Nem minden tulajdonság jellemző egy istennőre, amiket Bloom közös sajátságként felsorol, ilyen nem helyénvaló tulajdonság a nők „bolygói mivolta”. De sok vonás, amit felfedez, erőteljes és istennőhöz méltó: „egymás után következő földi nemzedékeket megelőző és túlélő régiségük”, „hatalmuk dagadó és apadó vizek fölött”, „viharnak, szélszendnek jelei bennük” (U, 835). Molly távolságtartása a nőktől és ugyanakkor együttérzése gondjaikkal szintén istennőhöz méltó. Mint az istennőket és a nőkről alkotott számos koncepciót (beleértve Dora Marsden elképzelését a női térről és férfi időről), Mollyt is a hellyel vagy térrel hozzuk összefüggésbe, ami jól egészíti ki Bloomnak az idővel való kapcsolatát.<sup>38</sup> Az Eccles Street 7 lakójaként Molly egymás után fogadja Boylant, Bloomot és (gyakorlatilag) Stephent. Gondolatban Molly azokkal a helyekkel azonosítja önmagát, ahol jelentős események történtek az életében. A legfontosabb ezek közül olyanok, mint a női mellbimbóra emlékeztető és gyakran istennőkről elnevezett földrajzi magaslatok (Anu és Medb Írországbán); a Mór Fal Gibraltárban, ahol Mulveyt simogatta egykor, és a Howth domb Dublintól északra, ahol először szeretkezett Bloommal. A térre fektetett hangsúly Mollynál Bloom időhöz való kötődésének az ellenpontja, ami az előző 17 fejezetben jól látható, ellentétben a „Pénélopéval”, ahol az idő Molly emlékeiben és asszociációiban mellékes szerepet játszik. Robert Boyle szerint Molly a Szentlélek képviselője – a Szentháromságot kiegészítő harmadik.<sup>39</sup> Ez jól összeegyeztethető a hold istennőjének tulajdonított hármassággal, bár meg kell jegyezni, hogy a kereszténységet megelőző hit szerint eredetileg mindhárom része női volt.

Molly Bloom gátlátalan hozzáállása az emberi ürítéshez és nemiséghez a kelta mítosszal mutat rokonságot.<sup>40</sup> Medb volt az első nő, akinek menstruációjával a mítosz foglalkozik. Molly visszahozza ezt a szokványos női élményt az irodalomba,

<sup>38</sup> MCBRIDE, *i. m.*, 417 kk.

<sup>39</sup> Lásd ROBERT BOYLE, S. J., *Worshipper of the Word: James Joyce and the Trinity*, in *Star-Chamber Query*, szerk. E. L. EPSTEIN, London, Methuen, 1982, 133–135. Boyle atya azt bizonyítja, hogy a „Lelket” vagy a harmadik személyű istent gyakran „női léleknek” tekintették és rendszerint egy madár képében jelenítették meg. Az Ószövetség könyvét, Gerald Manley Hopkins és Dante műveit hozza fel példának. Bár ez a meglátás Mollyra vonatkoztatva túlságosan fennkölt, úgy is tekinthetjük, mint Molly száműzését egy spirituális piedesztálra. Boyle Mollyt még az „Eccles Street 7 kozmikus istennőjének” is nevezi, és úgy látja, hogy az allegória szintjén a föld istennője. Lásd még BOYLE, *James Joyce's Pauline Vision*, 19, 20, 35.

<sup>40</sup> Mollynak mint hősnőnek a vizeléssel kapcsolatos értelmezését lásd SHECHNER, *i. m.*, 211–219.

a keltákhoz méltó buja tapintatlansággal. Menstruációja termékenységének és szaporodási lehetőségeinek a bizonyítéka. Amikor felidézi, hogy folyt melléből a tej Milly szoptatásakor, gondolatainak heroikusan szuggesztív a hangvétele. Molly többször kapott szemrehányást amiért nincs több gyermeke, de ez a kérdés a valóságos és nem a szimbolikus énjét érinti. Az istennők, a valóságos nőkkel ellentétben, szabadon hozhatnak világra új életet, anélkül, hogy a gyermeknevelés gondja terhelné őket. Az ír istennők kimerítő atlétikai tevékenység közben hoznak világra gyermekeket. Medb könnyedén szülte meg kilenc fiát, akiknek azonos nevet adott, és akik közül sokan elpusztultak a *Táin*ban. Mollyt korlátozott anyasága és Rudy elvesztése felett érzett bánata az egyiptomi anyaistennővel, Isisszel rokonítják, aki elveszíti és visszakapja fiát-férjét az évszakok körforgása részeként.

Medb egyik legemlékezetesebb kijelentése így hangzott: „Sosem volt szeretőm anélkül, hogy ne várakozott volna egy másik férfi az árnyékában.”<sup>41</sup> Mollynak is számos szeretője volt, bár Bloomnak felesége szerelmi viszonyairól összeállított jóval hosszabb listája mitikus dimenziót kölcsönöz a teljesítménynek. Molly túlélte Gardnert, Mulveynak (akinek majdnem a nevét is elfelejtette) nyomát vesztette, és a Bloom listáján szereplő szeretők közül sokra nem is gondol már. Néha a férfiakkal kapcsolatos emlékképeket összeviszza keveri egymással. Medb „bársenyos combjait” kínálja fel csatlékként a férfiakkal tárgyalva, és Molly is, mint már megjegyeztük, fontosnak találja ezt az értékes női tulajdont. Valószínűleg nem túl mérész a párhuzam a *Táin* és az *Ulysses* között: Medb-Aillil enyelgésének visszhangját találjuk meg Molly és Poldy két ágyjelenetében. A régi ír szokásnak megfelelően Molly ingóságokat hozott magával a házasságba: „egy vízőzön előtti csöngőrugós ágyat”, melynek szerény eredete szándékoltan homályban marad. A reggeli tea, amit Poldy ágyba visz, úgy vehető, mint az istennőnek szánt áldozat, a király évszakonként megismételt szertartása, hogy elnyerje az istennő kegyeit, aki megerősíti uralmát és kivirágoztatja a földet. Molly ennek megfelelően nedves reggeli melegséget sugároz földi ágyából. Egyéb hódolatot is kíván Poldytól: egy másik könyvet kér és arcvizet az örök fiatalság megőrzéséhez. Hajnalban Molly kénytelen Poldy bizonytalan kérésének eleget tenni: ágyba vinni neki a tojást, „és mehetnek le a konyhába megcsinálni őlordságának a reggelijét” (U, 941). Ez a törzsfőnöknek az istennőtől termékenységet (tojásokat) váró kívánságának teljesülése, miként az ánizsos sütemény is az volt, még a kapcsolatuk kezdetén. Az, hogy Molly a női testet virághoz hasonlítja, és magának a családnak a neve is Bloom (Virág), a föld kivirágzását idézi. Bloom csodálata az asszony „popójának ponponpuha kupolái, kitelt féltékéi” iránt az „Ithaka” utolsó lapjain (U, 878) szintén nincs mitikus előzmények nélkül. A *Táin* vége felé Fergus megbánja, hogy botoran „egy asszony [Medb] alfelét” követte. A hagyomány arra is utal, hogy egy pogány ír király úgy tanúsított ellenállást a dublini Christ Church keresztények által történő megszállásával szemben, hogy királynőjét ültette az oltárra. A női fenékre fordított megkü-

<sup>41</sup> *The Táin*, ford. Thomas Kinsella, London, Oxford University Press, 1970, 53.

lönböztetett figyelem összhangban áll Bloom imádatának kifejezésével Molly gömbölyű formáinak oltáránál; ezzel helyettesíti be Joyce a keresztény rítusokat, különösen a boldogságos Szűz Máriát, mint imádat tárgyát. A pogány királynő „fagyos féltékéi” még hangsúlyosabban jelennek meg a *Finnegans Wake*-ben (FW, 552). Molly jóval sokoldalúbb és erőteljesebb teremtmény, mint Homérosz Pénélopéja. Ő győzedelmeskedik Kirké és Nauszikaá felett is. A veszélyes nimfával ellentétben (akire Gerty figurája és az ágy feletti *Tit-bits* reprodukció utal), Mollynak nincsenek önromboló titkai. Tovább él Bloommal együtt, álomba és az örökkévalóságba kormányozva önmagát (U, 881).

Mint a régi idők asszonyai, Molly is saját költészetet teremt, és tarokk-kártyájával megmondja a jövőt. Szókimondása ugyancsak nem egyedülálló, ha a kelta női szatirikusokra és prófétákra gondolunk – Fedelmre, a *Táin* prófétanőjére, és Leborchamra, az öreg szatirikusra, aki a gyönyörű fiatal Deirdre dajkája és védelmezője lett. Molly hangja lázadó – visszavisz bennünket az irodalom, sőt még a homéroszi tradíciók előtti időkbe is.

Joyce Frank Budgennek adott „Pénélopé” szövegmagyarázatát többen arra használták fel, hogy alátámasszák Molly *Gea Tellus*ként való értelmezését. Ennek néhány részletét a jelen feminista értelmezésben érdemes újra megfontolni. Joyce erőteljes analógiája, miszerint „Mint egy hatalmas földgolyó lassan, biztosan és egyenletesen forog, egyre csak forog”, és különösen az általa „női szónak” tekintett *igenre* fektetett hangsúly további magyarázatot igényelnek. Joyce jegyzet-tömbjében még más is szerepel, például MB=forgó föld;<sup>42</sup> majd Louis Gilletnek további magyarázattal szolgált a női „igen”-nel kapcsolatban:

Megpróbáltam a lehető legkevésbé erőteljes szóval befejezni a könyvet. Rábukkantam az „igen” szóra, amit szinte ki sem ejtenek, és ami belenyugvást, higgadtságot, elengedettséget, minden ellenállás végét jelent. (JJ, 712n)

A feminizmus első hulláma az „igent” a Joyce által a nőkre erőltetett nőies passzivitás sztereotípiájának és egyben Molly kudarcának tekintette.<sup>43</sup> Érdemes felidézni azonban, hogy egy Harriet Weaverrel folytatott beszélgetésben Joyce Pénélopét prehumánusnak és poszthumánusnak nevezte. Az „igen” szót nem nőiesnek, hanem – a nemi azonosítást szolgáló egyszerűbb szóval – „nőinek” találja.

<sup>42</sup> HERRING, *Notesheets*, 515.

<sup>43</sup> UNKELESS, *More on Molly's Conventionality*. „A nőre az „Ithaka” is passzív nyelvi szerepet oszt ki. A görög nyelvre való utalás és Bloom álmos gondolatainak túlbonyolítása azonban létrehozza a szöveg önnön cáfolatát: egy aoristos preteritumban kifejezett mondat természetes nyelvtani áttétele szórendcsere által, ami mit sem változtat a mondat értelmén (nyelvtani elemzése: hímnemű alany, egyszótagú onomatopoetikus tárgyas ige közvetlen nőnemű tárggyal), cselekvő módból a megfelelő aoristos preteritumba (nyelvtani elemzése: nőnemű alany, segédige és kvázi-egyszótagú onomatopoetikus participium passivum kiegészítő hímnemű affixummal) szenvedőbe.” (U, 877–78)



Joyce legkevésbé erőteljes kifejezése ellenpontja a hatalomnak, amellyel ő is szembeszegült, de meglétét társadalmi szükségszerűségnek tekintette még ifjúkori *Hatalom* című esszéjében is (CW, 17–24). A Pénélopé-fejezet végén Molly már nem tiltakozik a társadalom ellen, de feltételeit soha nem fogadja el, és nem enged azoknak. Amit elfogad, átfogóbb princípiumok: az emberi kimerültség és a létezés körforgásáé, melyekkel az *Ulysses* zárul. Talán még az ilyen erőkhöz való belenyugvásnak is ellen kellene állni. A mai nőmozgalom egyik legfontosabb kérdése a nőknek az egyéniséghez való joga, és az egyéniség kétségkívül beolvad az örökkévalóságba. Julia Kristeva szerint Beckett két művéhez hasonlóan (*Első szerelem és Nem én*) a monológban „minden zagyasága ellenére a paternalista aura nimbusza övezi Mollyt, ami némileg ironikusan, de hajthatatlanul a harmadik személyű Isten rangjára emeli – és különös örömmel tölti el a semmi látványa ellenére”.<sup>44</sup> Kristeva nincs meggyőződve arról, hogy Joyce-nak sikerült volna megszabadulnia a keresztény patriarchális keretektől, dacára annak, hogy elvetette a vallást. De míg az „Ithaka” férfi hangja Mollyt és Poldyt a feledésbe kormányozza, addig a „Pénélopében” Molly azzal fejezi be monológiáját, hogy egy földi ölelésben emlékezik magukra. Annak a pillanatnak a felséges testi energiáját a halk, ziháló női szó ereje adja vissza, és nem az üresség vagy a patriarchális istenség uralja az *Ulysses* lezárását.

Molly Bloom a prehumánus és poszthumánus forgó föld dinamizmusát valóságos és mitikus nőktől nyeri. A 2500 szóból álló nyitó mondat, az éppen 8 mondatból álló fejezet (a fekvő nyolcas szám az örökkévalóságot szimbolizálja, mint maga Molly) olyat szerkezetet mutat, ami Joyce női felmenőinek áradó, irodalmiság előtti stílusú leveleiből származik, és az emberi kapcsolatokra vonatkozó ellentmondásos, de ugyanakkor érvényes bölcsességeikkel van átszőve. Az ősi ír próféta-nők csípős, szókimondó beszéde, vagy a férfi irányítástól független modern ír nőké, akiket Josephine néni és Nora Barnacle személyében volt szerencséje Joyce-nak megismerni, egyaránt hozzájárultak Molly figurájának a megalkotásához.

Mollyban azonban többet kell látni a termékenység vagy a vágy princípiumánál. Molly a vágy tárgya, de nemcsak mint anya; alternatívát jelenthet az olyan rendszerekkel szemben, amelyek indokolatlanul kitüntetett szerepet kaptak és kapnak. Molly nyelvezete válasz Robert Graves keresésére a költői mítosz elvesztett, mágikus nyelve után a *Fehér istennő*ben.<sup>45</sup> A monológot értelmezhetjük úgy, ahogy Colin MacCabe teszi, mint a diskurzus fallikus, férfi módjainak szétzúzását, beleértve a racionális tekintély és a tudás lineáris sémáinak rendszereit is.<sup>46</sup> Bár Molly nem átlagos nő, feminista, vagy istennő, mint egyén mindhárom

<sup>44</sup> Julia KRISTEVA, *The Father, Love and Banishment*, in Uő, *Desire in Language*, New York, Columbia University Press, 1980, 148–149. Kristeva a „jouissance”-ot mint az öröm és gyönyör élvezetének pozitív képességét emeli ki Mollyban. Lásd még 151.

<sup>45</sup> Robert GRAVES, *The White Goddess*, New York, Creative Age Press, 1948.

<sup>46</sup> MACCABE, i. m., 131–132. Más kutatók éppen ellenkezőleg vélekednek erről a kérdésről. Robert BOYLE például Mollyt a joyce-i (szent)háromság központi részének tekinti fentebb ismertetett *Worshiper of the Word* című írásában.

szerepkört szolgálja. Bár még mindig túlságosan sűrített, férfi által kivetített entitás, Joyce női hangja megváltoztatta az irodalmat és fellendítette a kritikát. Talán még azt is szolgálhatja, hogy a nő a maga által kijelölt helyre kerülhet vissza az irodalomban és az életben. „Pénélopét” mint kódát és ellenpontot Joyce nem szánta regénye központi részének. A jegyzetek és a levelek tanúsága szerint nem lehetett túlságosan nehéz a fejezet megírása. Ennek oka talán abban keresendő, hogy mire Joyce forradalmi művének a vége felé járt, már jócskán magáévá tette a kísérletező írásmódot. Vagy talán abban, hogy a „Pénélopé” elemei ősi, pozitív, mindig jelenlevő, bár eltagadott részét képezték Joyce emberi természetének. A „Pénélopé” minden bizonnyal nem az utolsó szó a női tudatról, mint ahogy továbbfejlesztett változata a *Finnegans Wake*-ben sem az. Ugyanakkor mindkét mű kísérletképpen átrendezi a férfi központú, racionális világot, és a női „Másik” közvetlen, figyelmet követelő jelenlétét tudatosítja bennünk.

Fordította: Surányi Ágnes

*A James Joyce-művek rövidítésjegyzéke*

- CW *The Critical Writings of James Joyce* (James Joyce kritikai írásai), szerk. Ellsworth MASON and Richard ELLMANN, New York, Viking Press, 1959.
- D *Dubliners* (Dublini emberek), szerk. Robert SCHOLLES and A. Walton LITZ, New York, Viking Press, 1969.
- FW *Finnegans Wake* (Finnegan ébredése), New York, Viking Press, 1939.
- JJ Richard ELLMANN, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982.
- LI *Letters of James Joyce* (James Joyce levelei), I, szerk. Stuart GILBERT, New York, Viking Press, 1965.
- L II *Letters of James Joyce*, II, szerk. Richard ELLMANN, New York, Viking Press, 1966.
- SL *Selected Letters of James Joyce* (Joyce válogatott levelei), szerk. Richard ELLMANN, New York, Viking Press, 1975.
- U *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, Bp., Európa Könyvkiadó, 1986.

JACQUES DERRIDA

## Két szó Joyce javára\*

### I

Már késő van, mindig is túl késő van Joyce-szal, csak két szót mondanék.

Még nem tudom milyen nyelven, még nem tudom hány nyelven.

Hány nyelvet lehet elhelyezni Joyce két szavában, hány nyelvet lehet beilleszteni vagy beírni, megőrizni vagy elégetni, ünnepelni vagy megerőszkolni?

Két szót mondanék, feltételezván, hogy meg lehet számolni a szavakat a *Finnegans Wake*-ben. Ebben a kihívásban visszhangzik Joyce nevetéskitöréseinek egyike: próbálják csak számba venni azokat a szavakat és nyelveket, melyeket felhasználok! tegyék csak próbára azonosító és számláló képességeiket! Mi egy szó?

Kétségtelenül Joyce nevetéséről fogok ismét beszélni. Ami pedig a nyelveket illeti, Jean-Michel Rabaté állítása szerint, a szakértők legalább negyvenet számoltak össze belőlük.

Két szót, tehát, csakhogy rájártsszunk arra, amit Hélène Cixous mondott nekünk: az ősjelenetről, az apáról, a törvényről, a hallás általi élvezetről, még betűhívebben *by the ear*, a „fül” szó általi élvezetről, a „fül”-mód általi élvezetről, például az angolban, feltételezván, hogy a hallás általi élvezet inkább női élvezet.<sup>1</sup>

---

\* Jacques DERRIDA, *Deux mots pour Joyce*, in Uő, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, 15–53. Derrida a szöveg keletkezési körülményeivel kapcsolatban a francia kiadáshoz írt előszavában kiemeli: „A *Deux mots pour Joyce* egy, néhány jegyzetből kiinduló, rövid és improvizált előadás átiratának felel meg, mely 1982 november 15-én, a Georges-Pompidou központ, Írország párizsi nagykövetsége és a *British Council* által, a „Revue Parlée keretében” *Pour James Joyce* címen szervezett konferencia alkalmával hangzott el. A konferenciát Jacques Aubert és Jean-Michel Rabaté szervezte, aki ennek az ülésnek az elnöke volt, és maga is tartott előadást, Hélène Cixous előtt és előttem. A felvétel átiratát először angolul publikálták (*Post-Structuralist Joyce, Essays from the French*, eds. Derek ATTRIDGE and Daniel FERRER, Cambridge University Press, 1984), majd franciául – L’Herne, 50, 1985.” – (A ford.)

<sup>1</sup> Derrida itt Hélène Cixous-nak a konferencián elhangzott szövegére – *Joyce: The (r)use of writing*, in *Post-Structuralist Joyce, Essays from the French*, eds. Derek ATTRIDGE and Daniel FERRER, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 15–29 – valamint az *ear* és az *air*, a „le mot d’oreille” és a „le mode d’oreille” kifejezések egybecsengésére utal. – (A ford.)

Melyik ez a két angol szó?

Csak félig angolok, ha akarják, ha meg akarják hallani, azaz egy kicsit többet tenni, mint pusztán meghallani: olvasni őket.

A *Finnegans Wake* (258.12)-ből veszem e két szót:

## HE WAR

Kibetűzöm, HE WAR, és vázolok egy első fordítást: HÁBORÚZIK [IL GUERRE] – hadakozik, hadat üzen, háborút csinál, ami kiejthető egy kicsit bábelizálva – mivel egy különösen is bábelikus része ez a szövegnek, ahol ez a két szó megjelenik –, tehát germanizálva, anglo-szaxonizálva, HE WAR: ő vala [*il fut*]. Vala, aki vala. Vagyok, aki van, ami vagyok, az vagyok, aki vagyok, mondta volna Jahve. Ott, ahol az volt, ő vala, miközben hadat üzent. És ez igaz vala. Még egy kicsit előbbre nyomulva, időt szakítva arra, hogy a magánhangzókkal játszunk és a fülünket hegyezzük, ez igaz lett lészen, *wahr*. Íme, amit őrizni lehet (*wahren, bewahren*) igazából. Isten őriz. Így őrizkedik attól, hogy hadat üzenjen.

Ő, ez az „Ő”, ez az „az”, aki *Ént* mond hímnemben, „Ő”, a megüzent háború, ő, aki a megüzent háború vala, miközben hadat üzent, vala, aki vala, és az, aki igaz vala, az igazság mint háborúban lét, aki hadat üzent, az fogja felügyelni igazságának igazságát, a megüzent háború által, a hadat üzenés aktusa által, ami kezdetben vala. Az üzenés hadi aktus, hadat üzent a nyelvekben, a nyelvnek, és a nyelv által, ami a nyelveket adja, íme Bábel igaza, amikor Jahve kiejtette a szót, Bábel, amelyről nehéz megmondani, hogy név, tulajdonnév vagy köznévala, mely zavart keltett.

Itt megállok, időlegesen, idő híján. Más átalakítások is lehetségesek, mégpedig nagy számban, hamarosan ezekről is mondanék még két szót.

## II

Ide jöve azt mondtam magamban, hogy alapjában véve, talán csak két nagy eljárás, inkább két nagyság van, az írás ezen örületében, amely által, akárki is írjon, minden eltörlődik, és a maga eltörlésének archívumát hagyja, hogy elhagyja azt. Ezek az utolsó szavak magát az örületet mondják ki.

Talán ez egy szélsőséges leegyszerűsítés. Bizonyára vannak más nagyságok, de én vállalom a kockázatát annak, hogy kimondjam a Joyce-szal kapcsolatos érzésemet.

Kimondom tehát az érzésemet: ez az az affektus, a nagyobb, amely minden elemzésünkön, értékelésünkön, értelmezésünkön túl, irányítja ahhoz való viszonyunk jelenetét, aki ír. Lehet csodálni egy mű erejét, és lehetünk „rossz viszonyban”, amint mondani szokás, azzal, aki aláírja, azzal legalábbis, akinek előrevetíti a képét, akit rekonstruál, akiről álmodik, aki egy kísértetjárás vendégszeretetét kínálja fel neki. Sem Joyce iránti nagyrabecsülésünknek, sem életműve egyedi *eseményével* szembeni tartozásunknak nem kellene határt szabni. Kétségtelenül jobb lenne itt eseményről, semmint életműről vagy szubjektumról, vagy szerzőről

beszélni. És mégis, nem vagyok biztos benne, hogy szeretem Joyce-ot. Még pontosabban, nem vagyok biztos benne, hogy általában szeretik Joyce-ot. Kivéve, amikor nevet – és Önök azt mondják, hogy mindig nevet. Ez igaz, erre vissza fogok térni, de mindez a nevetés különböző tonalitásai között játszódik, abban a finom különbségben, amely a nevetés különböző minőségeit elválasztja. Tudni, hogy szeretjük-e Joyce-ot, jó kérdés ez? Mindenesetre, megkísérelhetünk számot vetni ezekkel az affektusokkal, és nem hiszem, hogy ez másodrendű feladat lenne.

Nem vagyok biztos benne, hogy szeretem, hogy mindig szeretem Joyce-ot. Azért beszéltem a két nagyságról, hogy ennek a lehetőségnek magyarázatát adjam. Két mérték ezen írásaktus számára, amely által akárki ír, tettet, hogy eltörlődik, miközben a maga archívumában mint pókhálóban fogva tart minket.

Egyszerűsítsünk szélsőséges módon. Először is van annak a nagysága, aki azért ír, hogy adjon, adván, és azért, hogy elfeledtesse az ajándékozottat és az adottat, azt, ami adott és az adás aktusát.<sup>2</sup> Minden visszaszármaztatáson, minden körforgáson és minden körköröségen túl. Ez az egyetlen adás-mód, az egyetlen lehetséges – és lehetetlen. Az egyetlen lehetséges – mint a lehetetlen. Minden helyreállítás előtt, legyen szimbolikus vagy valós, minden elismerés előtt, az egyszerű emlékezet, az igazat megvallva, az adás egyetlen tudata, mindkét részből érvényteleníti az adás lényegét. Ennek kell megnyitnia vagy megszakítania a kört, az elismerés visszaszármaztatása, felvázolása nélkül, legyen az akár szimbolikus. Túl minden tudaton, természetesen, de a tudattalan minden szimbolikus struktúráján is. Amint az egyszer már megkapott adomány, a mű működik, és keresztül-kasul megváltoztatja Önöket, a szintér más, Önök pedig megfelelkeznek az adománnyról, az adományozóról. A mű tehát „szeretetre méltó”, és ha a szerző nem „elfeledett”, paradox elismerést érzünk iránta, az egyetlent, ami mégis méltó lenne a nevéhez, ha ilyen lehetséges, egyszerű és minden kétértelműség nélküli elismerés. Ez az, amit szeretetnek neveznek, nem azt mondom, hogy ez megtörténik, talán soha nem *mutatkozik [se présente]*, és az adomány, amit itt leírok kétségtelenül soha nem lehet ajándék [*présent*].<sup>3</sup> Legalább álmodni lehet egy ilyen lehetőségről, és ez egy olyan írás eszméje, amely ad.

A másik nagyság, azt mondanám, kétségkívül némi igazságtalansággal, hogy Joyce-ra, inkább Joyce írására emlékeztet. Az esemény ebben olyan cselszövést bont ki, és olyan lendületet vesz, ahol nincs más választásuk, mint: *emlékezetére lenni*. Nem csak azért, hogy felülmúlja Önöket, akár tudnak róla, akár nem, hanem azért is, hogy arra kötelezi, kényszeríti Önöket, hogy ehhez a felülmúláshoz mérjék magukat.

<sup>2</sup> Derrida a *le don, donner, le donné, la donnée* francia szavak különböző változataira és jelentésárnyalataira játszik rá. – (A ford.)

<sup>3</sup> Derrida lefordíthatatlan szójátékait a továbbiakban a főszövegben szögletes zárójelben jelzem. – (A ford.)

Emlékezetére lenni: nem szükségszerűen rá emlékezni, nem, emlékezetében lenni, belakni egy összehasonlíthatatlanul nagyobb emlékezetet mint az Önök emlékei, mely egyetlen pillanatban vagy egyetlen szóban képes kultúrákat, nyelveket, mitológiákat, vallásokat, filozófiákat, tudományokat, a szellem vagy az irodalmak történetét összegyűjteni. Nem tudom, hogy Önök képesek-e ezt neheztes és irigység nélkül szeretni. Megbocsátható-e egy ilyen hipermnézia, amely előre adósságba ver? Előre és örökre beírja Önöket abba a könyvbe, amelyet olvasnak. Csak akkor lehet megbocsátani ezt a bábeli háborús aktust, ha ez mindig, minden időben, az írás minden eseményével megtörténik, és így felfüggeszti mindenki felelősségét. Csak akkor lehet megbocsátani, ha emlékezetünkbe idézzük, hogy magának Joyce-nak is el kellett szenvednie ezt a helyzetet. Emlékezetünkbe idézzük, mert először is azt akarta, hogy emlékezzünk erre. Ennek a helyzetnek ő vala az elszenvetője, ez a témája, szeretem azt mondani, hogy ez a sémája. Eleget beszél róla ahhoz, hogy ne tévesszük össze például egy szadista demiurgossal: azzal, aki egy hipermnézikus gépezetet hozott volna létre, amely először is, évszázadok óta itt lenne, hogy kiszámítsa, ellenőrizze Önöket, megtúltsa a legkisebb nyitó szótagot. Hogy ne tudjanak semmi olyant mondani, ami ne lenne beprogramozva az *Ulysses*, *Finnegans Wake* ezredik generációs számítógépében, amelyhez képest számítógépeink, mikroszámítógépes tárolókéességünk, fordítógépeink jelenlegi technológiája csak barkácsolásnak, prehistorikus gyermekjátéknak tűnik. Játékszerűnek, melynek elsősorban a mechanizmusai vontatottak. Lassúságuk összemérhetetlen a Joyce-kábeleken történő szinte végtelen számú mozgás gyorsaságával. És hogyan lehet szimulálni egy ilyen típusú művet? Ezek a kérdések azért ennyire félelmetesek, mert nem vonatkoznak egy szubjektum (szerző vagy olvasó) mentális műveleteinek sebességére. Milyen sebességről is van szó? Hogyan lehet kiszámítani azt a sebességet, amellyel „ugyanazon” szóban vagy a könyv egyik végétől a másikig egy jel, egy indexszel ellátott információ kapcsolatba lép egy másikkal? Milyen sebességgel történik például a bábeli témák vagy a Bábel szó, minden összetevőjének (de hogyan lehetne megszámlolni?) koordinálása a *Finnegans Wake* minden fonémájával, szémájával, mitémájával stb.? A sebesség kritériuma talán nem eléggé helytálló, egy olyan kinetikus objektivitástól függ, amelynek nincs közös mértéke az itt történtek lényegével. Az itt és bárhol történtekével, ám Joyce művének megvan az az előnye számunkra, hogy ezekből a kérdésekből gyakorlati kihívást csinál, magával a művel szemben, egy művel szemben, melynek struktúrája és témája explicitté teszi ezt a kihívást. Megszámlálni az ágazatokat, kiszámítani a kommunikáció sebességét vagy a pályák hosszát, ez legalábbis lehetetlen, amennyiben nem fogjuk létrehozni azt a gépezetet, mely képes magába foglalni az összes variációt, az összes mennyiségi és minőségi tényezőt. Ez nem egyhamar lesz. Mindenesetre ez a gépezet csak a „Joyce”-esemény ügyetlen mása lehet, csak szimulációja lehet annak, amit ez a név jelent vagy jegyez, az aláírt mű, ma a *Joyce software* [le logiciel Joyce], a *joyce-ware* [joyciciel]. Elkészítése kétségtelenül útban van, a Joyce-tanulmányok nemzetközi intézménye, a *James Joyce Inc.* minden erejét beleadja, hacsak nem ő maga az. Éppen az. Mindenképpen ő hozza létre.

Régóta ezzel az érzéssel, mondhatni ezzel a rossz érzéssel kell olvasnom Joyce-ot. Egyedül én lennék ebben a helyzetben? Ellmann nemrégiben megannyi író, kritikus, művész, Joyce-imádó vagy Joyce-hoz közelálló vallomását idézte, akik szintén erről a kínos érzésről beszéltek. Nem tudom, lehet-e azt mondani, hogy „Joyce-ot olvasok”, amiként ezt az imént tettem. Természetesen nem lehet mást tenni, mint Joyce-t olvasni, akár tudatában vagyunk ennek, akár nem. Ez az ereje. De az ilyen típusú kijelentések „Joyce-ot olvasok”, „olvassák Joyce-ot”, „olvasták-e Joyce-ot”, mindig ellenállhatatlanul komikusnak tűntek. Joyce az, aki nevetetni akart, aki azt akarta, hogy nevetésben törjünk ki az ilyen típusú mondatoktól. Valójában mit is akarnak azzal mondani, hogy „Joyce-ot olvasnak”? Ki dicsekedhet azzal, hogy „olvasta” Joyce-ot?

E csodálattal vegyes neheztelés foglyaként az olvasás partjainál járunk, ami az én esetemben már több mint huszonöt éve tart, és a szüntelen alámerülés ismét csak partra vet, egy újabb lehetséges merülés partjainál, a végtelenségig. Vajon minden egyes mű esetében egyformán igaz ez? Mindenesetre az az érzésem, hogy még mindig nem kezdtem el olvasni Joyce-ot, és ez a „még mindig nem kezdtem el” határozza meg azt a sajátos, mondanám azt is, hogy tolakodóan aktív viszonyt, mellyel e művel szemben viseltetek. Mert amint jól tudják, annyi más mű van, melyről mindez nem mondható el. Elkezdjük olvasni, be is fejezzük őket az utolsó oldalig: ismert program.

Ezért nem mertem soha Joyce-ról *írni*. Legfeljebb megpróbáltam jelezni abban, amit írok, – amiként kedves Jean-Michel Rabaté emlékeztetni szeretne rá, és így akar arra ösztönözni, hogy erről beszéljek – a Joyce-i hatóerőt [*portées joyciennes*], Joyce *horderejét* [*portée des Joyce*]. E szó zenei jelentésén [*portée mint hangjegyvonalak*] túl, ami szintén az ereszkedést mondja, az állat termékeny burjánzását [*portée mint egy ellésnyi kölyök*] is belehalom, és még azt is, hogy ez a szöveg valójában Joyce aláírását *viseli* [*porte*], Joyce-ot hordozza [*porte*], és hagyja magát általa hordozni, mi több, előre deportálni [*déporter*]. Két nem egyenlő szöveg, vagy az irodalom két programja, „software”-je közötti viszony paradox logikája ez. Bármilyen legyen is közöttük a különbség, egészen az összemérhetetlenig, a „második” szöveg, mely végzetesen a másakra utal, azt idézi, aknázza ki, élősködik rajta, fejt meg, kétségtelenül a másiktól *eltávolított* apró darabka, a sarjadék, a metonimikus kis senki, az előzetes nagy szöveg, mely a nyelvben hadat üzent vala neki. De azért (egyszerűen látni lehet Joyce könyvei esetében, melyek mindkét szerepet – a felmenőt és a leszármazottat – is játsszák) egy másik halmaz is, teljesen más, nagyobb és hatalmasabb mint a mindenható, melyet magával ragad és újra beír máshol, egy másik láncba, hogy felmenőjével kihívást intézzon magával a genealógiával szemben. Minden írás nem az unokájára hasonlít nagyapaként, hanem Oedipuszon túl, egyszerre egy *software*-ről eltávolított töredékre, és egy, a másiknál hatalmasabb *software*-re, egy olyan származtatott részre, mely már nagyobb mint az egész, amelynek *része*.

A *Finnegans Wake* már ezt a megosztottságot jeleníti meg, ezt az indulást és ezt a partitúrát minden kultúra, minden történelem és minden olyan nyelv tekintetében, amelyet magába sűrít, olvaszt [*fusion*], hasít [*fission*] koholmányainak

[forgeries] mindegyikével, minden lexikai vagy szintaktikai egység szívében, minden mondattal, amit kitalál [forge] miközben eltalálja [frappant] benne az invenciót. E kovácsolás [forgery] szimulakrumban, minden kitalált szó csapdájában a lehető legnagyobb emlékezet taláztatik el és alapozódik meg.

A *Finnegans Wake*, egy kis, egy kis mi?, egy kis, a nyugati kultúra egy nagyon kis unokája, a maga körkörös, enciklopédikus, ulyssesi és több mint ulyssesi totalitásában. És aztán ezzel egyidőben sokkal nagyobb, mint ez az odüsszeia maga. A *Finnegans Wake* magában foglalja ezt, és ez megakadályozza abban – miközben magán kívül ragad egy mindenképpen egyedi kalandra –, hogy újra magára és itt erre az eseményre záródjon. Ezt nevezik írásnak, ez egy ilyen topológia paradoxona.

Ettől kezdve a jövő várat magára. E tényről fogva a *Finnegans Wake* „helyzete” előre jelzi a mi helyzetünket is e hatalmas szöveget illetően. A nyelvek e háborújában mindaz, amit utána mondani tudnánk már előre egy apró ön-kommentárra hasonlít, mely által ez a mű önmagát kíséri. De azért az új jegyek máshova számúzik, máshol gazdagítanak, és máshová vetítenek ki, soha nem lehet tudni előre, hogy hová és hol, egy új programot, ami úgy tűnik, korlátozza, mindenesetre szemmel tartja őket.

Íme az egyetlen esélyünk, kicsi, de teljesen nyitott.

### III

Válaszolk tehát az Önök felkérésére. Igen, minden alkalommal, amikor írok, még az akadémiai dolgokban is Joyce fantomja megjelenőben van. Van már húsz éve annak, hogy a *L'origine de la géométrie*-hez írt Bevezetője magának a könyvnek a közepén összehasonlította Husserl és Joyce stratégiáját: két nagy modellt, két paradigma, ami a gondolkodást, és azt a bizonyos „művetet”, a nyelv és a történelem viszonyának feldolgozását illeti. Mindkettő egy tiszta történetiséget igyekszik ismét megragadni. Husserl ennek érdekében azt javasolja, hogy tegyük a lehető legátlátszóbbá, egyértelművé a nyelvet, korlátozzuk arra, ami – mivel képes átöröklődni vagy behelyeződni a hagyományba – egy lehetséges történetiség egyetlen feltételét alkotja. Nagyon is szükség van arra, hogy egy minimális olvashatóság, az egyértelműség egy eleme, egy elemezhető kétértelműség ellenálljon a Joyce-i sűrítés túlságosan nagy terhének ahhoz, hogy egy olvasás elkezdjen megtörténni, és az életmű hagyatéka is, még akkor is, ha ez mindig a „soha nem kezdeném el olvasni” módján történik. Nagyon is szükség van arra például, hogy egy olyan értelmű dolog, mint a *He war* a kifejezés ezeregy jelentésén át átlépje az érthetőség küszöbét ahhoz, hogy egy történet megtörténjen, ha legalábbis megtörténhet, és ha ez legalábbis a mű története. A másik nagy paradigma a *Finnegans Wake* Joyce-sza. Ismétli, mozgósítja, bábelizálja a kétértelműség aszimptotikus totalitását. Egyszerre témájává és művetévé teszi. A lehető legnagyobb szinkronba, a lehető legnagyobb sebességgel próbálja egy síkba hozni, a minden szótagban benne rejlő jelentések legerősebb hatalmát, meghasítva az írás



minden atomját, hogy túlterhelje tudattalanját az ember teljes emlékezetével: mitológiákkal, vallásokkal, filozófiával, tudományokkal, pszichoanalízissel, irodalmakkal. A művet pedig dekonstruálja azt a hierarchiát, amely valamilyen értelemben, ez utóbbi kategóriákat valamelyikhez rendeli. Ez az általánosított kétértelműség nem egyik nyelvet fordítja le a másikra a közös jelentés magjaiból kiindulva.<sup>4</sup> Egyszerre több nyelvet beszél, élősködik rajtuk, amiként a *He war* példájában, amire nemsokára visszatérek. Márpedig az a kérdés, mit kell erről a lehetőségről gondolni: egyszerre több nyelvet írni.

Néhány évvel később az az érzésem támadt, hogy a *Platón patikáját* minden különösebb nehézség nélkül úgy is be lehetett volna mutatni, mint a *Finnegans Wake* egyfajta közvetett, talán szétszórt olvasatát, mely Shem és Shaun, a *penman* és a *postman* között, egészen a legfinomabb részletekig, a legkifinomultabb iróniáig, a *pharmakos*, a *pharmakon* jeleneteit valamint Thoth, *th'other* stb. eltérő funkcióit mímeli. Távolról sem tudnám újra létrehozni e hálózat végletes összetettségét. Meg kellett elégednem azzal, hogy egyetlen lábjegyzetre<sup>5</sup> rájátszva felidézzem, amint természetesen „egyhamar meg fogják érteni”, hogy a *Platón patikája* egésze nem más, mint a „*Finnegans Wake* egyik olvasata”. Egy lehetséges olvasat a többi között. A kettős birtokviszony értésünkre adta: ez a szerény esszé már előzetesen a *Finnegans Wake* által olvasottnak bizonyult, nyomában és leszármazottjaként létezett abban a pillanatban, amikor a *Platón patikája* úgy mutatkozott be, mint egy fő lektor, vagy mint a megfejtés elve, szóval a *Finnegans Wake* egy lehetséges megértése számára készült másik *software*. Itt van még egy paradox metonímia: a legszerényebb, a leggyarlóbb leszármazott része egy testnek, ennek elfajzott mintája, mely egy másik nyelvben sokkal gazdagabbnak tűnhet, mint amit olvasásra ad.

Gyorsan átlépek a *Scribble*-en, ami az *Essai sur les Hiéroglyphes*-hoz, Warburton<sup>6</sup> esszéjének részleges fordításához írt bevezető címe, ahol, túl a címen és az idézeteken, minduntalan a *Scribbledenhobble*, *The Ur-workbook for Finnegans Wake* (1961) a hivatkozási alap.

És gyorsan átlépek a *Glas*-n, mely az elejétől a végéig szintén egyfajta *Wake*, egy játékos elmélet két oszlopban történő hosszú származtatása, egy gyászelmélet.

Néhány évvel később, különösen a *La carte postale* Joyce által kísértett, akinek a síremléke ott tornyosodik az *Envois* kellős közepén (a zürichi temetőben tett látogatás). A kísértet hatalmába keríti a könyvet, árnyként vetül minden oldalra, árnyat vet, innen az aláíró őszinte és megjátszott, mindig mímelt rossz érzése. Megesik vele, hogy be kell vallania a címzettjével szembeni türelmetlenségét, miután, két évvel korábban, igazat adott neki, a könyv első szavaitól kezdve („Igen, igazad volt ...”):

<sup>4</sup> Jacques DERRIDA, *Introduction à L'origine de la géométrie*, Paris, PUF, 1962, 104–105.

<sup>5</sup> Jacques DERRIDA, *A disszemináció*, Pécs, Jelenkor, 1998, 87, 17. lábjegyzet.

<sup>6</sup> Jacques DERRIDA, *Scribble*, in William WARBURTON, *Essai sur les Hiéroglyphes*, Paris, Aubier-Flammarion, 1977, 7–9.

... Igazad van Joyce-ot illetően is, egyszer ez elég. Annyira erős, hogy végül semmi sem tud neki ellenállni, innen a könnyedség érzése, bármennyire megtévesztő is legyen. Megkérdezzük magunktól, mi az, amit ez a fickó itt véghezvitt, és mi az, amit futni hagyott. Utána többé nem kell újrakezdeni, lerántani a leplet, mindez a nyelv függőnye mögött történik, ami nem tehet róla. Van itt azonban egy egybeesés, erre a fordításról szóló szemináriumra követtem minden bábeli jelzést a *Finnegans Wake*-ben, és tegnap kedvem lett volna felülni a zürichi repülőre, és hangosan felolvasni, miközben a térdén ülök, kezdettől fogva (Bábel, a bűnbeesés és a finn-föníciai motívum, „The fall (bababadalgh [...]). The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan [...]. Phall if you but will, rise you must: and none so soon either shall the pharce for the nunce come to setdown secular phoenish ...”), a Gigglotte’s Hill-lel és a Babbyl Malkettel kapcsolatos részig a vége felé, miközben áthaladok a „The babblers with their thangas vain have been (confusium hold them!) [...] Who ails tongue coddeau, aspace of dumbillsilly? And they fell upong one another: and themselves they have fallen ...” részen, és a „This battering babel allower the door and sidenposts ...” részen, az egész oldalon egészen addig, hogy „Filons, filoosh! *Cherchons la flamme!* Fammfamm! Fammfamm!”, azon a részen is, melyet te mindenkinél jobban ismersz (164) és ahol egycsapásra felismerem „the babbling pumpt of platinism”, áthaladok azon a másikon is „the turrace of Babel” körül, az Anna Livia Plurabella egész részén is, ami csak részben lefordított, ahol teljesen hallatlan dolgokat fogsz találni; és aztán minden ami az „A and aa ab ad abu abiad. A babbel men dub gulch of tears” vagy az „And shall not Babel be with Lebab? And he war. And he shall open his mouth and answer: I hear, O Ismael ... and he deed ...” körül érkezik, egészen odáig, hogy „O Loud... Loud... Ha he hi ho hu. Mummum.” Megjátszom a szöveget, ahogy ezt a színészekről mondják, legalábbis addig, hogy „*Usque! Usque! Usque! Usque!* Lignum in... Is the strays world moving mound of what static babel is this, tell us?” (257–258)

Máshol, Joyce halotti emlékműve előtt (161): „Ez a fickó itt, mindannyiunkat olvasott és meglopott. Elképzelttem, amint – feltételezem buzgó leszármazottai által – idehelyezett önmagát nézi.”

Tehát olvasott és meglopott. A *Finnegans Wake* minden skripturális és postai scenográfiája játékba lendül a Shem/Shawn, a *the penman/the postman* pártól kezdve, egészen a postabélyeg és a *penny post* kitalálása körüli háborúig, mely Joyce könyvében írásba foglaltatik. (*La carte postale*, 151, 155). A Jamesek, Jacques-ok, Giacomók egész családjával, *Giacomo Joyce* az *Envois*-t skandálja, mely a vége felé Giacomo Joyce *Envoy*-jával pecsételi le magát: „Envoy: love me love my umbrella.”

1979 augusztus 11. [...] (a két, a három) James, Jacques, Giacomo Joyce – a hangzástól függően ellen-technikád csodákat művel, „Envoy: love me love my umbrella.”

[...] megfeledeztem arról, hogy Giacomonak szintén hét betűje van, mint neveim közül mindeniknek. Szeresd az árnyékomat, – őt, ne engem. „Szeretsz te engem?” És te, mondd meg nekem (255)

De megismétlem, különösen a bábeli motívum kísérti az *Envois*-t. Megtalálható benne a *he war*, amire vissza akarok térni befejezőként. Ha megengedik, akkor először egy részletet olvasnék, arról a képeslapról, mely idézi a *he wart*:

no my love that's my wake. A napokban, amikor mindezekről a pp-ékről (személyes *picture postcard* és *penny post*) beszéltem neked, megdöbbsentett, hogy: az előre fizetés egy általános értékmérőt vezet be, mely az *alap* nagysága és súlya alapján egyenlíti ki az illetéket és nem a „jegyek” száma, a tartalom alapján, még kevésbé az alapján, amit értelemnek neveznek. Ez igazságtalan és nevetséges, sőt barbár, ám óriási a hordereje. Egy az ára, akár egy szót, akár százat, akár száz betűből álló szót, akár száz, hét betűből álló szót írsz egy levélbe, felfoghatatlan, de ez az elv alkalmas arra, hogy számot adjon mindenről. Hagyjuk. Amikor azt írtam, hogy *penny post*, megsejtettem emlékeimre hagyatkozva, hogy János, a kézbesítő (Shaun, John *the postman*) nincs messze, sem ikertestvére, Shem *the penman*. Még egy pp testvérpár, akik hadban állnak egymással, *the penman and the postman*. Az író, Shem, H.C.E., Here Comes Everybody örököse, amit én azzal az idiómával fordítok le, hogy „Itt jön az, aki testben szeretni fog.” Két órán át kerestem tehát a *penny post*-ot és íme itt van, legalábbis egy olyan, amit egy napon hozzákapcsolhatsz egy mindenható „he war”-hoz (YHWH hadat üzen miközben elrendeli a dicheminációt, dekonstruálja a tornyot, azt mondja, azoknak akik nevet akarnak maguknak, a semitáknak, és partikuláris nyelvüket akarják általános nyelvvé tenné, azt mondja „Bábel”, magamat szólítom és én erőltetem az apai nevemet, amit zavaró módon úgy értenek mint „Zavar”, próbálják meg kérem lefordítani, de remélem nem lesznek képesek rá, ez az én kettős kötésem) miközben áthaladok a „*his penisolate war*”-on és az első oldalon lévő „*sosie sesthers*”-en. Íme tehát a *Finnegans Wake* 307-es oldalán: „Visit to Guinness' Brewery, Clubs, Advantages of the Penny Post, When is a Pun not a Pun?” Elöl, a szélen dőlt betűvel, a nevek, tudod. Itt „Noah, Plato, Horace, Isaac. Tiresias.” Az előző oldalon, csak mintaként említtem a későbbiek miatt: „A Place for Everything and everything in its Place, Is the Pen mightier than the Sword?”, mely például a következő szálát húzza (211): „a sunless map of the month, including the sword and stamps, for Shemus O'Shaun the Post...” Újraolvasni a folytatást az „Mindent-megtalál” és a „Where-is-he?; whatever you like ...” stb. Nézz rájuk Sword/Pen.

Az imént hívtalak, jól értetted, lehetetlen volt, meztelennek kell lenni a telefonban. De ugyanakkor, elég levetköznöd ahhoz, hogy meztelennek lássam magam. A mi történetünk is egy iker ivadék, egy Sosie/sosie,

Atreüsz/Thüesztész, Shem/Shاون, S/p, p/p (*penman/postman*) sor, és minél inkább lélekvándorlásba bonyolódok veled, úgy vagyok másokkal, mint te velem (jóban, de látom jól, hogy rosszban is, ugyanazokat a csapásokat mérem rájuk). Soha senkit nem utánoztam ennyire ellenállhatatlanul. Megpróbálom összeszedni magam, mert ha végtelenül szeretlek, nem szeretek mindent benned, akarom mondani, azokat a lakóidat a kis sapkáikkal

az egyszeri minden alkalommal, amikor szeretek: mindazon túl, ami van, te vagy az egyik – és a másik is (154–155)

#### IV

*He war* tehát. Tehát *he war*. Beszélek, olvasok: tehát több nyelven *vala*.

De miként olvassuk ezt a két szót? Két szó ez egyáltalán? Több vagy kevesebb? Miként halljuk? Miként ejtsük ki? Miként nyilatkozunk róluk?

A „miként halljuk?” kérdés egyébként megsokszorozódik. Visszaverődik abban a részben, ahonnan ezt a két szót kiemelttem, azzal a tarthatatlan erőszakossággal, melyet a helyzet, az a kevés idő, amellyel rendelkezünk, ránk kényszerít. Miként halljuk? Körös-körül minden a fülről, a fülhöz beszél: a beszélni, de mindenekelőtt a *meghallgatni* azt akarja mondani, hogy hegyezi a fülét (*e, ar, he, ar, ear, hear*) és engedelmeskedik az apának, az úrnak, aki felemeli a hangját, aki fennhangon beszél (*Lord, loud*). A magasztalás (*laud*) az, ami olyan magasra emelkedik. Az isteni törvénynek és fenséges magasztosságának ez az audiofonikus dimenziója az, ami a *he(w)ar* angol szótagolásában jelentkezik, újra megkettőződik a *w*-ben és disszeminálódik a szémát és formát illetően az egész oldalon<sup>7</sup>. A bibliai írásmód ritmusát mímeli az „And he war...” „And...”-je. Nagyon hangosan olvasom:

And let Nek Nekulon extol Mak Makal and let him say unto him: Immi ammi Semmi. And shall not Babel be with Lebab? And he war. And he shall open his mouth and answer: I hear, O Ismael, how they laud is only as my loud is one. If Nekulon shall be havonfalled surely Makal haven hevens. Go to, let us extell Makal, yea, let us exceedingly extell. Though you have lien amung your possspots my excellency is over Ismael. Great is him whom is over Ismael and he shall mekanek of Mak Nakulon. And he deed.

<sup>7</sup> A *war* háború jelentésével, a német jelentésre történő utalással stb., a *he war* ezen audiofonikus dimenziója egyike a számtalan dolognak, amelyeket elhallgat Lavergne nagyon is dicséretre méltó fordítása – amelyet nem ismertem a konferencia idején. Az „And he war” francia fordítása „Et il en fut ainsi”. De soha ne mondjunk rosszat egy fordításról és különösen erről ne.

Uplouderamainagain!

For the Clearer of the Air from on high has spoken is tumbuldum tambaldam to his tembledim tombaldoom worrild and, moguphonoised by that phonemanon, the unhappitents of the earth have terrerumbled from fimament unto fundament and from tweedledeedumms down to twid-dledeedees.

Loud, hear us!

Loud, graciously hear us!

Now have thy children entered into their habitations. And nationglad, camp meeting over, to shin it, Gov be thanked! Thou hast closed the portals of the habitations of thy children and thou hast set thy guards thereby, even Garda Didymus and Garda Domas, that thy children may read in the book of the opening of the mind to light and err not in the darkness which is the afterthought of thy nomatter bu the guardiance of those guards which are thy bodemen, the cherryboyum chirryboth with the kerrybommers in their krubeems, Pray-your-Prayers Timothy and Back-to-Bunk Tom.

Till tree from tree, tree among trees, tree over tree become stone to stone, stone between stones, stone under stone for ever.

O Loud, hear the wee beseech of thees of each of these they unlitten ones! Grant sleep in hour's time, O Loud!

That they take no chill. That they do ming no merder. That they shall not gomeet madhowiatrees.

Loud, heap miseries upon us yet entwine our arts with laughters low!

Ha he hi ho hu.

Mummum.

(258.11–259.10)

Tegyük félre, idő híján, a *he war* közvetlen kontextusába sűrített, felhalmozott, kereszteződő motívumokat (bűnbeesés – *Byfall*, a lehulló lepel, *the curtain drops*, tapsolások – *Upploud*, *Uplouderamainagain*, a *Gotterdämmerung-gttrdmmrng* után, 257–258, a duplum – Didyme és Thomas, *Garda Didymus* és *Garda Domas*, a két rendőr, Vico fantomja mindenütt, a gyerekek imája stb.), és korlátozzuk figyelmünket, ha lehet ezt mondani arra, ami a hang és a fenomén, a fenomén mint fonéma által történik. A szövegrész közepén hallják a „fonémanon”-t.

A szélsőséges koncentráció állapotában visszatükrözi a könyv teljes bábeli kalandját, azt kellene mondani bábeli fonákját: „*And shall not Babel be with Lebab*”. A polindrom megfordítja Bábel tornyát. Azt is mondja – könyv.<sup>8</sup>

Néhány példa a sok közül:

<sup>8</sup> Philippe Lavergne emlékezetünkbe idézi a két írt szót, *leaba*, az ágy, és *leabhar*, a könyv.

The babblers with their thangas vain have been (confusium hold them!) they were and went; thigging thugs were and houhnhymn songtoms were and comely norgels were and pollyfool fiansees. [...] And they fell upong one another: and themselves they have fallen" (15.12–19); vagy még: „and we list, as she bibs us, by the waters of babalong" (103–10–11), „the babbling pumpt of platinism" (164.11), „the turrace of Babel" (199.31), „Is the strays world moving mound or what static babel is this, tell us?" (499.33–4), „to my reputation on Babbyl Maltet for daughters-in-trade being lightly clad" (532.24–6), stb.

A *he wart* közvetlenül körülvevő környéken, Bábelnél vagyunk, ha egy ilyen jelen és hely lehetséges. Ez az a pillanat, amikor Jahve hadat üzen, *he war* (az utolsó R és a központi H cseréje, az anagramma torkában), és megbünteti a Shemeket, azokat, akik kijelentik, mondja a Teremtések könyve, hogy tornyot akarnak építeni, hogy *nevet szerezzenek maguknak*. A név nevét (Shem) viselik. Az Úr, a Magasságos, áldott legyen (*Lord, loud, laud*) hadat üzen nekük (*war*) félbeszakítván a torony építését. Miközben kiejti, dekonstruálja választásának szavát, a *zavar* (*bavel*) nevét, amely zavaróan, hallás alapján, összetéveszthető egy szóval, amely lényegében „zavar”-t jelent. Ez a *megüzent háború*, az *vala* (*war*), maga is egy háborús aktus lévén, ami abból áll, hogy megüzenni, ahogy ő tette, hogy Ő (*Lui*) az *vala*, aki *vala* (*war*). A tűz Istene kijelöli Shem számára a feladatot, nevének, a szónak, amellyel aláírja háborús aktusát, szükségszerű, végzetes és lehetetlen fordítását. A polindrom („*And shall not Babel be with Lebab?*”) megfordítja Bábel tornyát, de játszik az értelemmel és a betűvel [*lettre*], a lét értelmével, és a lét betűivel [*les lettres de l'être*], a „lét”-tel (*be, eb, baBEL, lEBab*), amiként az Isten nevének értelmével és betűivel EL, Le. Az apa nevei (*Dad, Bab*) egyébként szétszórta találhatók ugyanazon az oldalon az Úr (*Lord*) és egy anglo-szaxon isten (*Go to, kétszer Gov*) nevével, amely máshol *governorrá* és *bűnbakká* (*scapegoat*) nyúlhat.

Ez a háborús aktus, nem szükségszerűen más, mint egy választás, mint a szeretet aktusa, maga a szövetség. Itt újra kellene olvasni a „*paleoparisien schola of tinkers and spranglers who say I'm wrong parcequeue...*” körüli rejtélyes oldalakat is. Ezt találnánk ott: „*for aught I care for the contrary, the all is where in love as war and the plane where...*” (151.36–152.1). És amiként Ponge *Le soleil placé en abîme* szövegében, a vörös hajú szajha nincs messze az apától, az ágyában össze is téveszti magát vele, „*In my Lord's Bed by One Whore...*” (105.34). A „*Thus we hear of...*” (104.5) által megnyitott nagy sorozatban található. De félbeszakítom itt ezt a rekonstrukciót.

Mi történik akkor, amikor megpróbáljuk fordítani ezt a *he war*-t? Nem létezik, hogy ne lenne kedvünk hozzá, dühödt kedvünk. Az olvasat, már legelső mozzanatától kezdve a fordítás vázolásából áll. A *he war* felszólít a fordításra, egyszerre megparancsolja és megtiltja egy másik nyelvre történő áttételt. Változtass meg – magadban – és főképp ne érints, olvass, és ne olvass, mondj, és ne mondj mást, mint amit én mondtam, és ami lett léssen: két szóban, *ami vala*.

Szövetség és *double bind*. Márpedig a *he war* annak az eseménynek a helyettesíthetetlenségét is kimondja, ami ő maga. Ő az, aki, megváltoztathatatlan, mivel már van, egy megfellebbezhetetlen múlt, amely mielőtt lenne és jelen volna, vala. Íme a megüzent háború. Mielőtt lenne, azaz egy jelen idő, vala [*fut*], Ő vala [*fut II*], fut [*fuit*], futótűz [*feu*], a tűz Istene a féltékeny isten.<sup>9</sup> A fordításra történő felszólítás visszaveti Önöket; te nem fogsz lefordítani engem. Amit talán lefordítanak a fordításra (mint „reprezentációra”, „képre”, „szoborra”, „idolra”, „utánzásra”, a „temunah”<sup>10</sup> megannyi helytelen fordítása) kivetett tiltásban. Azonnal az a pillanat következik, amikor Jahve megnevezi magát („Én, YHWH, a te Élohim-od...”). Az a törvény, amely a performatívum dimenziójában jelenik meg, tiltott is, ami a fordítás elvét illeti, tiltott a fordítás elve szerint, akár a nyelv, az egyetlen nyelv, mint egyetlen Isten, egyedüli és egyszeri tapasztalata. A transzgresszió, ami legalább annyira lehetetlen, *magának ennek* a lefordításában áll, amiként abban is, hogy leírása, harmadik személyű konstatívummá (*he war*) züllesztjük azt, aminek egyes szám első személyű performatívumnak kellene lennie, ez egyes szám első személy vagy méginkább az első szó performatívumának.

## V

Mi történik akkor, amikor megpróbáljuk lefordítani azt, hogy *he war*? Semmi. Minden.

A hatalmas különbségeken túl marad egy lényegi határ. A különbségek: hallhatóvá (helyesen *hear*) tehető-e *minden* olyan szemantikai, fonetikai, grafikai virtualitás, amely a könyv egészében és máshol kommunikál a *he warral*? A lényegi határ Bábelt ismétli, a megüzent, de meg nem üzent háború aktusát, amit Joyce itt újra kinyomtat. Mindez az egyik nyelvnek a másik nyelv testébe történő beoltásához tartozik, minden lehetséges ellenvetés nélkül.

<sup>9</sup> A legkomolyabb játék abban állna itt, ha ezen a ponton a *Teológiai-politikai tanulmány* egészét felhasználnánk, és a *Finnegans Wake*-nél egyszerre nagyobb és kisebb szöveget, urna és sejt, ismernénk fel benne. A bemutatás a két szöveg bármelyik pontján kezdődhetne, például itt: „Mivel pedig a betűszerinti értelemről, amennyire csak lehet, nem szabad eltérni, előbb azt kell kérdezni, vajon ez az egyetlen mondás *Isten tuz* [*Deus est ignis*], megenged-e más értelmet is a betűszerinti értelen kívül, vagyis, hogy a tűz szó nem jelent-e még mást is, mint a természetes tüzet [...] De mivel a tűz szó harag és féltékenység jelentésében is használatos (I. Jób könyve 31. fejelet 12. v.) azért Mózes mondásai könnyen összeegyeztethetők egymással, és jogosan következtetjük, hogy ez a két mondás: *Isten tűz* és *Isten féltékeny* [*zelotypos*], egy és ugyanazon mondás [...] azt következtethetjük, hogy Mózes maga is hitte, vagy legalább is tanítani akarta ezt, bármennyire ellenkezik is véleményünk szerint ez a mondás az ésszel.” (Hetedik fejezet, Szemere Samu fordítása)

<sup>10</sup> Lásd Michal GOVRIN, *Jewish rituals as a genre of sacred theatre*, in *Conservative Judaism*, 36, 1983, 3.

Két szóban, melyek közül mindegyik a főt, a nagybetűt alkotja, vagy ha inkább azt szeretnék, akkor a mondat főrészeit: az alanyt, az igét.

Képzeld el a legerősebb és a legkifinomultabb fordítógépeket, a legkompetensebb fordítócsapatokat. Sikerük is csak kudarc formájában jelenhet meg. Még ha, egy valószerűtlen hipotézis szerint, mindent le is fordítottak volna, zátonyra futnának a nyelvek sokféleségének lefordításában – és az idegenszerű megőrzésének a fordításban. Eltörölnék ezt az egyszerű ténnyt: az idiómák, nemcsak a jelentések, hanem az idiómák sokaságának kellett strukturálnia ezt az íráseseeményt, amely most a törvényt alkotja. *Saját alany volta alapján* fog törvényt alkotni. *Ez volt, ez egyszerre* angolul és németül íródott. Két szó egyben, *war*, tehát egy kettős névszó, egy kettős ige, egy névszó és egy ige, melyek kezdetben valának. De megoszlanak kezdetben, megosztják a kezdetet. *War* egy angol névszó, egy német ige, egy melléknévre hasonlít ez utóbbi nyelvben (*wahr*) és ennek a sokszorosságnak az igaza visszatér, a jelzőben – az ige szintén egy jelző: ki az? az, aki vala – az alany felé, aki magára talál benne, ő, *he*, eredendően megosztott.

Kezdetben a különbség, íme mi történik, íme ami már megtörtént, *ott*, íme ami vala, amikor a nyelvezet aktus, és a nyelv írás vala. Ott ahol ez volt, *Ő* vala.

A német *war* csak akkor lett lészen igaz (*wahr*), ha hadat üzen az angolnak. Angolul háborúzik vele. Egy olyan háború, amely nem kevésbé lényeges – lényegénél fogva – ahhoz, hogy testvérgyilkosság legyen. A nyelvek sokféleségének *ténye* [*fait*], az, amit a nyelvek összezavarásként tettek [*fait*] vala, többé már nem vezethető újra vissza a fordítás által egyetlen nyelvre, és *a* nyelvre sem korlátozható, erre pillanatokon belül rátérek.

A *he wart* lefordítani egyetlen nyelv rendszerében<sup>11</sup> annyi lenne, mint eltörölni a jegy eseményét, nemcsak azt, *amit* ott mondtak, hanem mondását és írását is, ami ebben az esetben a mondott lényegének tartalmát képezi. Ez annyi, mint eltörölni törvényének jegyét és a jegy törvényét. A fordítás jelen fogalmát a *kétszer* egy szabályozza, az egyik nyelvből a másikba történő átmenet eljárása, mindkettő olyan szervezetet vagy olyan rendszert képez, melynek szigorú integritása, akárcsak egy saját korpuszé, feltételezett marad. A legalább kétnyelvű bábelizmust lefordítani olyan egyenértéket követelne, amely nemcsak minden *he war* hapax formális és szemantikai potencialitásait restituálná, hanem a benne lévő nyelvek sokaságát is, ennek az eseménynek a *koituszát*, sőt igazából a számát, számos és ritmizált lényegét, az önmagában, önmagától különböző, öndifferenciában lévő egyet, ahogy Hérakleitosznak franciául mondania kellett volna.

Mindig meg lehet próbálni. Fordítani kell. Nem ezt csinálom itt? Igen, de több mint két szóra van szükség. Tehát nem fordítom, fordítás nélkül fordítom. Nem pusztán *Finnegans Wake* hasonlít itt egy túlságosan hatalmas, mértéktelen, minden ma elképzelhető fordítói gépezettel összehasonlíthatatlan kalkulátorra. Ez már maga az az esemény, amelyet a könyv fordít, mímel, *ismétel*, ez az a hadi aktus,

<sup>11</sup> Amint ezt a franciában megkísérelték: „Et il en fut ainsi!” Ez többé nem a háború.



amely előtt bemutatkozik, maga, *Finnegans Wake*. Ez az esemény *vala*, eltörölhetetlen marad, de csak eltörölni lehet. Ez az, ami kezdetben *vala*, ez maga ez a dráma, ez az „akció”, amit csak eltörölni lehet, *mivel* eltörölhetetlen. Nem olyan esemény, amelynek kettős a karaktere: eltörölhető/eltörölhetetlen. Maga ez a kettősség, ez az „akcióban” dúló belső háború, ami nyelvi aktus, vagy méginkább, amint *látni* fogjuk, írásaktus, íme maga az esemény, az, ami valójában *vala*: a háború, a háború lényege. Nem a háború Istene, hanem az Istenben dúló háború, az Istenért dúló háború, az Isten nevéért dúló háború, ahogy mondják, amint tüzet fog az erdő, akként harapódzik el háború, az Isten nevében dúló háború. Nincs háború az Isten neve nélkül, és nincs Isten háború nélkül. Azaz, lásd fennebb, szeretet nélkül. A háborút szeretetként lehetne lefordítani, benne van a szövegben.

Mostantól kimondom.

Miközben kimondom *he war*, arra az igazságra támaszkodom, amelyet oly gyakran emlékezetünkbe idéznek: ebben a könyvben, ebben, a nyelvek össze-zavarása által megmunkált eseményben, a nyelvek sokaságát egy uralkodó nyelv rendszerezi, és ez az angol. Márpedig a „fonetizálás” szükségessége ellenére, a fennhangra (*loud*), az éneklésre, a hangszínre történő felszólítás ellenére, van valami lényeges, ami túllép a halláson, az értelmén, amiként a meghallgatáson is, értsünk ezen egy grafikai vagy betű szerinti, betű szerint betű szerinti dimenziót, egy olyan némaságot, amit soha nem kell elhallgatni. Nem kell megspórolni. Nem olvasható ez a könyv anélkül, hogy ne számolnánk vele.

És csakugyan: az angol *war* és a német *war* közötti bábeli zűrzavar nem tehet mást, mint eltűnik a hallásban, miközben meghatározza magát. Választani kell, és ez mindig ugyanaz a dráma. A zűrzavar eltörlődik a különbségben; és a zűrzavarral eltörlődik a különbség is, amikor kiejtjük. Kényszerítve vagyunk arra, hogy *vagy* angolul *vagy* németül *mondjuk*. Nem lehet mint olyant füllel felfogni. Sem szemmel egymagában. A különbségben levő zűrzavar a szem és a fül között kér helyet, fonetikus írás, amely rászéd a látható jel kiejtésére, de ellenáll ennek a hangban történő tiszta eltörlődésének. A homográfia itt (a *war* mint angol és német szó) őrzi a zűrzavar hatását. Menedéket nyújt a babelizmusnak, amely a beszéd és az írás között játszódik. Anglo-szaxon kereskedelem, egy áru (*Ware*) cseréje, az igazság pavilonjában, háború idején, Isten nevében. Ennek az írás-aktusok által kell bekövetkeznie. Az esemény saját archívuma téresedéséhez kapcsolódik. Nem történne meg nélküle. Kell a betűkre és a lapra való áttétel. Eltörölni a kopogást, megsüketíteni a grafikai kopogtatást, másodlagossá tenni a téresedést, azaz a betű oszthatóságát – és itt aláhúzom a hallhatatlant, oszthatóságát [*divisibilité*] – ez még csak annyit jelentene, hogy a *Finnegans Wake*-et egy egynyelvűségben sajátítjuk ki újra, egyetlen nyelv egyeduralmának rendeljük alá. Az egyeduralom bizonyára megkérdőjelezhetetlen marad, de törvénye megjelenik *mint olyan*. Egy háború (*war*) során nyilvánul meg, amelyben az angol megkísérli eltörölni a másikat, egyetlen szemszögből olvastatni a másik megszelídített, neokolonizált idiómákat. Ami nem volt soha ennyire igaz, mint ma.

De ugyanakkor e *commonwealth* iránti ellenállást is olvasni kell. Nem csak elle-ne nyilatkozik, hanem előre ellene íródik. Ellene. És ez az, ami történik. A nyelv-vek szigetei [*îles*] között, minden szigeten [*îles*] keresztül. Írország és Anglia csak jelképei ennek. Az a lényeg, hogy a mester nyelve azzal a nyelvvel fertőzött, ame-lyet hatalma alá szándékozik vonni, és amelynek hadat üzent. Egy olyan *double bind*-ba záródik be tehát, melytől maga YHWH sem szabadulhat. Ha nem lehet egyszerre németül és angolul énekelni, a gráfia, ő, őrzí a polyglottizmust, mi-közben a nyelvet kockáztatja.

*He war* – Isten aláírása. Miközben törvényt és nyelvet, azaz nyelveket adott, hadat üzent. A törvényalkotás, a nyelvek intézménye nem feltételez semmi jogot, még akkor sem, ha ez az eredeti erőszak véget akarna vetni a háborúnak, konflik-tussá alakítva, mondaná Kant, azaz alávetni egy lehetséges döntőbíráskodásnak. A törvény eredeti idézése nem a természet vagy az állati feltételezett brutalitása, nem is a jog megnyilvánulása. Még nem ez, és nem is lesz ez soha többé.

*He war*: ennek az aláírásnak az idézése újrátstja a *Finnegans Wake*-ben a világ teljes emlékezetét; inkább csak idézni, „említeni” lehet, mint „használni”, mon-danak a *speech acts* teoretikusai, az „én”-t, aki „ő” lesz, Ő, vagy az „ő” inkább idé-zett személyes névmás, mint néhány közvetlen utalással célba vett „valós” szub-jektum. „He”, és nem „she”, ő, aki ő vala, miközben hadat üzent, a háború tényét, ami volt. A háború előtt nem volt ő. Visszhangzik, értésünkre adja magát, tago-lódik, és egészen a végéig hallatja magát: a *Mummmum*-mal, az utolsó mormogással szemben, mely lezárja a szövegrészt, artikulálatlan anyai szótagolás, mely nagyon közel esik a „pisszegéshez” [chut] vagy az utolsó vokalizáció utáni *lejtéshez* [chute], a kilélegzett magánhangzók, a lélegzetkihagyás hangjai:

*Ha he hi ho hu*  
*Mummmum*

Ezek az utolsó szavak, de ezek többé már nem szavak, ez a szövegrész utolsó szava. A magánhangzók sorában, *Ulysses* egy bizonyos IOU (*I owe you*)-jának echójában, melynek itt egy olvasatát *kellene* adni, ami azonban nem tud teljesül-ni, újra megtalálható a *he*, egyszerű második hegedűs egy általános összeviesszag kíséretében. És ha lapozunk egyet, egy széles fehér után, a 2 (II. könyv).

Megelégszem itt azzal, hogy hagyom olvasni és gondolkodni:

As we there are where are we are we there UNDE ET UBI  
from tomtittot to teetootomtotalitarian. Tea  
thea too oo.

(260.01.03.)

A végső *Mummm*, anyai szótag, vagy az anyához intézett gyermeknyelvi szó, összhangba hozható, ha akarjuk, az *Ulysses* végén megjelenő *igennel*, azzal az *igennel*, amelyet nőinek mondanak, Mrs. Bloom igenével, ALP igenével, vagy ahogy ezt megjegyezték, bármelyik „wee” *girl*, Éva, Mária, Isis stb. igenével. A Nagy Anya a folyó, az idő, a magánhangzó és az élet oldalán, és az Apa a törvény, a teremtés, a mássalhangzó és a bűnbeesés oldalán: a háború oldalán. William York Tindall *Finnegans Wake*-ről<sup>12</sup> írt könyvében bukkantam a következő mondatra, ahol a *hill* szó, többé-kevésbé ártatlanul, a francia hímnemű, egyes szám harmadik személyű személyes névmással – *il* – játszik. Hogy ne is beszéljünk, az *île* -ről [*sziget*] és a – *whore*-ról: „As he [HCE] is the hill in Joyce’s familial geography, so she is the river [...] This ‘wee’ (or *oui*) girl is Éve, Mary, Isis, any woman you can and a little hen.”

Mit is mondtam? Igen: „nem vagyok biztos benne, hogy szeretem Joyce-ot ... nem vagyok biztos benne, hogy általában szeretik Joyce-ot. Kivéve, amikor nevet ... mindig nevet ... mindez a nevetés különböző tonalitásai között játszódik, abban a finom különbségben, amely a nevetés minőségeit elválasztja...”

Íme, amit kezdetben sugalltam. A kérdés tehát az lenne: miért van az, hogy a nevetés átjárja a *Finnegans Wake*-hez kötődő tapasztalatunk teljességét? Miért nem korlátozható semmilyen más modalításra, megértésre, affekcióra sem, bármennyire gazdagok, heterogének, felülhatározottak legyenek is? Mit tanít nekünk ez az írás a nevetés lényegéről, amikor néha a lényegét neveti ki, a kiszámítható és a kiszámíthatatlan határain? Amikor a kiszámítható teljességét egy olyan írás játssza ki, amelyről nem lehet többé eldönteni, hogy még számol-e, és még inkább, transzcendálja-e magát a rendet, a számítás ökonómiáját, sőt azt az eldönthetetlent, amely még homogén lenne a számítás világában? A nevetés egy bizonyos minősége megengedne valami olyasmit, mint egy olyan affektus, amely e számításon és minden kiszámítható irodalmon túli iránt nyilvánul meg. Az *affektus* szó tehát meghatározatlan lenne, még X, kivéve azt, ami benne kiteszi a szubjektumot állítólagosan uraló vagy manipuláló aktivitást, annak, ami minden számításon túl és ráadásul minden tervezet, minden jelentésség előtt adódik.

Talán, talán, a nevetésnek ez a minősége az, és semmi más, ami visszhangzik, nagyon hangosan, nagyon halkán, nem is tudom már, az imádság könnyein keresztül (miért ne lehetne az imádságon keresztül nevetni?), ami közvetlenül megelőzi a vég *Ha he hi ho hu* -ját:

<sup>12</sup> William York TINDALL, *A Reader’s Guide to Finnegans Wake*, London, Thames and Hudson, 1960, 4.

Loud, heap miseries upon us yet entwine our arts with laughters low.<sup>13</sup>

Egészen halkan nevetni az aláíráson, nevetéssel aláírni az aláírást, lecsillapítani az őrült nevetést és a tulajdonnév szorongását az elmormolt imában, megbocsátani az Istennek, miközben arra kérjük, engedje meg nekünk, hogy művészet, a nevetés művészete által tegyük meg az adás gesztusát.

Kezdetben, az a rossz érzés, amiről beszéltem. Mindig lehetséges, ami Joyce-ot illeti. De ez, túlzott fontosságot tulajdonítva neki, Joyce Bábel Istenével szembeni bosszúja volt. A megtorlás Istenével szembeni bosszú, akire Spinoza nem tér vissza a *Teológiai-politikai tanulmányban*: azért adhatta a törvényt, hogy bosszút álljon. De ez az Isten már kiforgatta a maga tulajdon aláírását. Ő vala ez a kiforgatás: *a priori* rossz érzés, minden lehetséges fordítóval szemben. Megparancsolom és megtiltom, hogy fordíts, hogy érintsd a nevem, írás-testet adj vokalizációjának.

És ezzel a kettős paranccsal ír alá. Az aláírás nem a törvény után jön, hanem ennek megosztott aktusa: visszavágás, rossz érzés, megtorlás, visszakövetelés *mint* aláírás. De mint adomány, a nyelvek adománya. És az Isten hagyja kérlelni magát, leereszkedik és meghajlik (*Loud/low*). Az imádság és a nevetés feloldozák talán az aláírás rosszát, a hadi aktust, amivel aztán minden elkezdődött. Ez a művészet, Joyce művészete, az aláírásának adott hely alkotja a művet.

*He war*, ez egy ellenjegyzés, megerősít és ellentmond, aláírva töröl. Azt mondja „mi” és „igen”, hogy végezzen az Atyával és az Úrral, aki fennhangon beszél – nemigen van más, csak Ő – ám itt a nőre hagyja az utolsó szót, aki a maga részéről azt fogja mondani *mi* és *igen*.

Ellenjegyzett Isten, Isten, aki téged bennünk aláír, hagyj minket nevetni, *amen, sic, si, oc, oil*.

Fordította: Orbán Jolán

<sup>13</sup> Nem tudom, lehet-e a „laughters low”-t „sourire discret”-ként fordítani, amint ezt Lavergne teszi. De hogyan fordítsuk le az ima első és utolsó szavait: *Loud/low*? És le kell egyáltalán fordítani? Milyen kritériumokban bízunk, amikor eldöntjük, hogy itt fordítani kell, vagy legalábbis meg kell próbálni, ott pedig nem? Más példa: le kell fordítani vagy sem a *Ha he hi ho hu*-t, melynek a *he*-je szintén homofónja vagy homonímiája a nyelv egy „igazi” szavának?, amely létezik: *he war*. De vajon a „le kell-e fordítani?” kérdés nem érkezik mindig túl későn? Nem képezheti egy elhatározott döntés tárgyát. A fordítás, már ez első olvasás során elkezdődött, sőt, íme a két szó tézise, már az olvasás előtt. A Teremtés könyve azt mondja, hogy nemigen van írás, hacsak nem a fordításban. Bábel is magassági különbség, a hangban is (*loud/low*) és térben is. A torony felépítését a *he war* szakítja félbe: „Ezért leszállunk és összezavarjuk nyelvüket, hogy senki ne értse a másik nyelvét!” (11:7–8. ford. Gál Ferenc).

Miért volt az *Ulysses* főhőse magyar (is)?  
A magyar motívumok szerepe Joyce műveiben<sup>1</sup>

„Mr. Joyce, megértem, hogy az ön Stephen Dedalusának a párja zsidó kell, hogy legyen, de miért lett magyar az apja?” – kérdezte egykoron dr. Daniel Bródy, az *Ulysses* első német fordításának a regénybeli Leopold Bloomhoz hasonlóan szintén magyar és zsidó származású, Svájcban élő kiadója.<sup>2</sup> Joyce tömör válasza, miszerint „Mert az volt”<sup>3</sup> természetesen sem akkor, sem azóta nem elégítette ki az *Ulysses* olvasóinak kíváncsiságát. Kezdetét vette tehát a kutatás az érintett főhős, Leopold Bloom alakjához mintául szolgáló valós személyek kiléte, és a magyar háttér esetleges általánosabb jelentése után.

Az *Ulysses* „Küklöpsz” melléknevű, 12. epizódjában felbukkanó szóbeszéd szerint ez az Írországból egyáltalán nem tipikus nemzeti-kulturális háttérrel rendelkező főhős döntő szerepet játszott az ír nemzeti függetlenségi mozgalomban. Az egyik szereplő szerint ő volt az, aki a „magyar modell” felvetésével a Sinn Féin-mozgalom alapötletét adta Arthur Griffithnek, a 20. századi ír történelem egyik valóságosan létező, meghatározó szerepű alakjának és későbbi államelnöknek (*U* 12.1574). Ezért az irodalomtörténészek figyelme mindeddig nagyrészt az ír–magyar történelmi párhuzamra irányult,<sup>4</sup> különösen arra, ahogy ezt Griffith a

---

<sup>1</sup> A tanulmányom elkészítéséhez szükséges dublini kutatómunkát a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma által 2000 tavaszára megítélt Klebelsberg Kunó Ösztöndíj tette lehetővé.

<sup>2</sup> A dr. Daniel Bródy származására vonatkozó információ forrása Ira Nadel *Joyce and the Jews* (Joyce és a Zsidók) című könyve, amely szerint Bródy 1883-ban született Budapesten magyar zsidóként (lásd *Joyce and the Jews*, London, Macmillan, 1989, 233.) Ugyanezt megerősítette dr. Fritz Senn, a Zürichi James Joyce Alapítvány igazgatója is, aki egy 1998. január 27-i zürichi személyes beszélgetés során elmondta, hogy az 1960-as években találkozott a Rhein-Verlag egykori tulajdonosával. Bródy vezetéknevét Joyce is ékezettel írta levelezésük során, lásd Joyce 1938. június 16-i keltezésű levelét Bródynak, *Selected Letters of James Joyce* (James Joyce válogatott levelezése), London, Faber and Faber, 1975, 393.

<sup>3</sup> Richard ELLMANN, *James Joyce*, 2. jav. kiad., Oxford, Oxford University Press, 1982, 374. Ha másként nem jelölöm, a tanulmányban felhasznált szövegeket saját fordításban idézem.

<sup>4</sup> Lásd például az alábbi angol nyelvű tanulmányokat: Sarbu ALADÁR, *Literary Nationalism, Ireland and Hungary*, in *Literary Interrelations: Ireland: England and the World*, eds.

saját maga által szerkesztett *The United Irishman* (Az egyesült ír) nevű dublini nacionalista politikai hetilapja tárgyalta.

Ebben a lapban jelent meg ugyanis 1904. január 2. és július 2. között az ír újságíró-politikus cikksorozata „Magyarország feltámadása” címmel, és minden valószínűség szerint az ebben vázolt „magyar modellre” utalhat az *Ulysses* szövege. A mű és az ír politikai valóság közötti kapcsolatot ráadásul az is erősíti, hogy a regény kitalált, de erősen a valós történelemből ágyazott története szerint éppen 1904. június 16-án, vagyis a korabeli ír politikai életben meglehetősen visszhangot kiváltó cikkek publikálása alatti időszakban hangzott el a rejtélyes kijelentés Bloom politikai ötletgazda szerepéről. Griffith 1904 novemberében azután nagy sikerű önálló pamfletként is megjelentetett írása<sup>5</sup> az angol–ír viszony megoldását a kétpólusú Osztrák–Magyar Monarchia mintája alapján javasolta. Deák Ferencnek az 1867-es osztrák–magyar kiegyezést kikényszerítő passzív ellenállási politikája mintájára Griffith a brit parlamenttől való távolmaradást és egyszersmind az önerőre való hagyatkozást javasolta. A deáki politikára utal egyébként az azóta is létező ír függetlenségi mozgalom neve is: a Sinn Féin kifejezés jelentése „Mi magunk”.

Az önállóság ideálját külföldről importáló Griffith-féle nacionalista politika egyes belső ellentmondásait és szinte törvényszerű túlhatásait Joyce dublini vígposza azután többszörös ironián keresztül sejteti. Ez a modern ír *Odüsszeia* a szűklátókörű nacionalizmus ábrázolását például szimbolikusan a „Küklópsz” nevű epizódba helyezi. Itt a Polüphemosz-szerűen korlátozott látásmódú „polgártárs” Bloom nem eléggé ír származása felett érzett nemzeti hevülettől (és a kocsmában kapható italoktól) túlfutva éppen az után a Bloom után hajítja kekszes-

W. ZACH and H. KOSOK, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1987, 3:19–26), Franz STANZEL, *All Europe Contributed to the Making of Bloom*, in James Joyce Quarterly, 32 (1995), 619–630; Robert TRACY, *Leopold Bloom Fourfold: A Hungarian–Hebraic–Hellenic–Hibernian Hero*, in The Massachusetts Review, 6 (Spring–Summer 1965), 523–538; Andras UNGAR, *Among the Hapsburgs*, in Twentieth Century Literature, 35 (Winter 1989), 480–501. A Leopold Bloom identitásával kapcsolatos szakirodalom mindazonáltal általában a zsidó háttérre összpontosít, lásd pl. Marilyn REIZBAUM, *James Joyce's Judaic Other*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

- <sup>5</sup> James Duffy kiadása, Dublin, 1904. Griffith 1918-ban egy erősen átdolgozott változatot is megjelentetett pamflet formájában, „harmadik kiadás” megjelöléssel. Magyar fordítások csak a legutóbbi években jelentek meg: az 1918-as kiadást vette alapul Szűcs Zoltán fordítása (Arthur GRIFFITH, *Magyarország feltámadása: párhuzam Írország számára*, Bp., Valera Kiadó, 2001), míg Kabdebó Tamás fordítása az 1904-es eredeti szöveghez tért vissza (Arthur GRIFFITH, *Magyarország feltámadása*, Bp., epl [Editio Plurilingua], [2002]). Griffith művének egyik legkorábbi, pozitív magyarországi visszhangja az egyébként ír családból származó id. Egan Lajos 1905-ben megjelentetett, meglehetősen mondaszerű történelmi áttekintésének az előszavában található (lásd id. EGAN Lajos, *Írország: Történelmi vázlatok*, Bp., Szent-László Könyvnyomda).

dobozzá civilizálódott szikláját,<sup>6</sup> aki pontosan „nemzetietlen” gyökerei miatt lehet az ír nacionalista politika magyar modelljének feltételezett forrása.

Míg a magyar és ír nemzeti törekvések és küzdelmek közötti történelmi párhuzamok kétségtől jelentősek, és az *Ulysses* értelmezése szempontjából is érdekesek, Joyce egyéb írásai és a regény későbbi epizódjai felvetik a magyar motívumok egyéb értelmezési lehetőségeit is. Ebben a tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy átfogó képet nyújtsak az egyes magyar elemeknek a Joyce műveiben játszott szerepéről és arról is, hogy milyen források és hatások húzódnak meg ezek hátterében.

### *Griffith magyarjai*

Joyce levelezése alapján jól dokumentálható tény, hogy az író figyelemmel kísérte és kezdetben nagyrészt osztotta is Griffith politikai véleménynyilvánításait. Az író 1906-ban például azt írta öccsének, hogy megítélése szerint Griffith politikája „nagyon hasznára válnék Írországnak”, a *The United Irishman* (illetve az azt felváltó *Sinn Féin*) pedig „az egyetlen valamirevaló újság Írországbán”. Joyce ezt olyannyira komolyan gondolta, hogy az 1904 végén kezdődő, több mint egy évtizedes olaszországi tartózkodása első éveiben rendszeresen küldette magának a lapot.<sup>7</sup> Bár az író húsz esztendő korában lesújtó kritikát közölt az újságíró egy barátjának és szerkesztőtársának verseiről, ideológia helyett esztétikai értéket keresve bennük,<sup>8</sup> Joyce és Griffith kölcsönös megbecsülésben tartották egymást. Griffith volt például az egyetlen szerkesztő, aki 1911-ben újságja hasábjain helyet adott Joyce elkeseredett nyílt levelének, melyben első prózakötete, a *Dublini emberek* publikációja körüli többéves kiadói és nyomdászai huzavona feletti elkeseredettségének adott hangot.<sup>9</sup>

A *Magyarország feltámadása* megjelenését Joyce-nak amúgy is nehéz lett volna nem észrevennie. Griffith szövege ugyanis gyorsan országos hírnevet szerzett, és 1904. novemberi pamflet formátumú kiadása után olyan keresetté vált, hogy két hónapon belül még kétszer utánnyomták. Felvetéseit a rivális újságok is tárgyal-

<sup>6</sup> Az *Ulysses* magyarul ebben a tanulmányban a Szentkuthy Miklós fordításában az Európa Könyvkiadónál 1974-ben megjelent szöveg alapján idézem, a megfelelő oldalszámokra hivatkozva. Ha az angol szövegre is szükséges utalni, úgy ennek alapjául a Hans Walter Gabler által szerkesztett, és először 1984-ben megjelentetett szövegkiadás szolgál, amelyre az epizód és a sor számával hivatkozom. A fenti incidens az 1974-es magyar kiadás 426. lapján található.

<sup>7</sup> Richard ELLMANN, *i. m.*, 237–239; Joyce, *Selected Letters*, 110, 125.

<sup>8</sup> Lásd Joyce 1902-es kritikáját a brit érzelmű *Daily Express*-ben William Rooney költészetéről. (In James Joyce, *Occasional, Critical, and Political Writing* [Alkalmi, kritikai és politikai írások], Oxford, Oxford University Press, 2000, 61–63).

<sup>9</sup> Lásd Richard ELLMANN, *i. m.*, 334–335.

ták. Az, hogy Joyce ismerte és kritikai elemzésnek vetette alá a „magyar politiká”-t, önéletrajzi ihletésű első, befejezetlen regényének, a *Stephen Hero*nak egy részletéből is kitűnik. Itt a főszereplő gúnyos megjegyzéseinek célpontjául szolgálnak azok az ír nacionalisták, akik Magyarországot mint eszményi példát állítják be, és emiatt nem hajlandók elismerni „a magyaroknak a latin, szláv és teuton (német) népesség sérelmére elkövetett agresszióját”.<sup>10</sup> Ugyanígy a *Magyarország feltámadása* alapos ismeretére utal az a Robert Tracy által már 1965-ben kimutatott tény, hogy Bloom megkoronázásának a „Kirké”-epizódban található jelenete szövegszerűen is hagyatkozik arra a leírásra, amelyet Griffith könyve ad Ferenc József 1867. júniusi magyar királlyá való koronázásáról. Amint arról később még lesz szó, Joyce Griffith szövegéből még Szent István egyébként természetesen nem létező „vaskoronáját” is átveszi Bloom koronaékszereként.<sup>11</sup>

Griffith írásának egyik állandó témája a magyarok és az írek között felfedezhető párhuzamok sokasága. A két nép közötti történelmi és nemzetkarakterológiai párhuzamok felállítása a 19. század elejétől kezdve amúgy sem volt ritka. Brit utazók, köztük Julia Pardoe, Isabel Burton és Charles Boner a magyarok jellemző nemzeti jegyeit kutatva szinte előre megjósolható módon említik a hasonlatosságot az érzelmes, vonzóan nemes avagy éppenséggel szánalmasan barbár írekkel.<sup>12</sup> A magyarokról alkotott kép akár végletesen egzotikus alakot is ölthetett, mint például annak a 19. századi angol hölgynek az esetében, aki a magyarokat „szegény vad feketék”-nek nevezte,<sup>13</sup> beszédes módon az írek (és zsidók) meghatározására is használt „fekete” kategóriát alkalmazva. Ilyen hol megértő, hol ellenséges, de mindenképpen „birodalmi” szempontú fogalomrendszer képezte tehát a hátterét Griffith saját, nem kevésbé politikai töltésű ír–magyar párhuzamainak.

Ezek a párhuzamok Griffith szerint egészen a két nép közös eredetéig vezethetők vissza. A *Magyarország feltámadása* első néhány bekezdése biztosítja az ír olvasót arról, hogy „szkíta vér folyt az ő erükben (t. i. a magyarokéban) is, mint a miénkben, és nagylelkűséget, emberséget, művészszeretetet és vallási toleranciát táplált kebelükben”.<sup>14</sup> Griffith itt az angol és osztrák birodalmi beszédmodort forgatja ki, amely számára a „keleti” és „szkíta” jelzők a legkevésbé sem voltak a

<sup>10</sup> James JOYCE, *Stephen Hero*, London, Granada Publishing, 1977, 60. Mivel a *Stephen Hero* első magyar fordítása most van készülődben, az idézeteket saját fordításomban közlöm.

<sup>11</sup> *Ulysses* (Szentkuthy, 1974) 576. Vö. *Ulysses* (GABLER) 15.1439.

<sup>12</sup> Vö. Julia PARDOE, *The City of the Magyar* (A magyarok városa, London, 1840, 145; Isabel BURTON, *AEI – Arabia Egypt India: A Narrative of Travel* (AEI – Arábia, Egyiptom, India: útleírás). London és Belfast, 1879, 44; Charles BONER, *Transylvania: Its Products and Its People* (Erdély terményei és népei), London, 1865, 558.

<sup>13</sup> Idézi Nina Elizabeth MAZUCHELLI, *Magyarland: Travels through the Snowy Carpathians and Great Alföld of the Magyar* (Magyarföld: utazások a havas Kárpátokban a nagy magyar Alföldön), London, 1881, 44.

<sup>14</sup> Arthur GRIFFITH cikke, in *The United Irishman*, 1904. jan. 2, 6. Vö. *The Resurrection of Hungary* (1904), 4.



magas fokú civilizáció védjegyei. Isabel Burton például, brit diplomata férjének 1870-es években lejegyzett nézeteit megismételve, ezeket a negatív képzettársításokat felhasználva nevezte a magyarokat „fehér törököknek” (az írek közkeletű sztereotip gúnynevére utalva), „keleti [*oriental*] Paddyknek”, Magyarországot magát pedig „Európa legelmaradottabb országa”-nak.<sup>15</sup> Hasonló értékrendet tükrözött Metternich herceg állítólagos kijelentése is. Ő egy alkalommal mindent, ami a bécsi Landstrassétól keletre esett, mint a „kelet” („Orient”) kategóriájába tartozó dolgot utasított el, és ebbe a meglehetősen bőre szabott fogalomba természetesen Magyarország egészét is beleértette.<sup>16</sup>

Az ír és magyar nép (feltételezett) különleges, egzotikus, keleti eredetét azért emeli ki Griffith, hogy a nemzeti erények és egyéb jellemvonások részletes összevetését immár erről az őstörténeti alapról folytathassa. Ez az összehasonlítás már egy konkrétabb, teuton–nem teuton (avagy germán–nem germán) fogalomrendszerben történik. A hangsúly most is az ír és a magyar nép veleszületett erényeire esik, és arra, hogy mindkettejüket egyaránt hamisan ábrázolja az őket elnyomó (b)irodalmi gépezet:

... negyven évvel ezelőtt (tehát 1864 körül) az osztrák sajtó és az osztrák politikusok arról biztosították az egész világot, amiről ma az angol politikusok Írország kapcsán – hogy Magyarország népe nagyon érdekes nép, meglehetősen bátor is és van némi fogalma a művészetekről, de ingatag, megbízhatatlan, nem elég igyekvő – egyszerűen hiányoznak belőle a józan-ság, türelem és szorgalom nagy teuton erényei.<sup>17</sup>

Több más ír politikus példáját követve Griffith nagy kedvvel változtatja át a birodalmi beszédmód által az írekkel és magyarokkal kapcsolatban sugallt negatív sztereotípiákat pozitív ellenképükké. Nem meglepő, hogy eközben szívesen elidőz azon a kapcsolaton, mellyel összekötheti a magyarok veszélyes lobbanékonyságát és kitalációra való hajlamát a képzelőerővel, vagyis annak a fent említett művészi érzékenységnek egyik összetevőjével, amit Matthew Arnold óta a „kelták” jellegzetes jegyeként volt szokás számon tartani.<sup>18</sup> Griffith ez ügyben a brit Charles Boner 1865-ben megjelent, *Transylvania* (Erdély) című könyvét idézi, amely arra figyelmezteti az angol olvasót, hogy a magyarok „állandóan túl-

<sup>15</sup> BURTON, *i. m.*, 42–46.

<sup>16</sup> Metternich herceg kijelentését Dean PEABODY idézi in *National Characteristics*, Oxford, Oxford University Press, 1985, 197.

<sup>17</sup> Arthur GRIFFITH, in *The United Irishman*, 1904. június 25., 3. Vö. *The Resurrection of Hungary* (1904) 78. Kiemelés tőlem.

<sup>18</sup> Lásd Matthew ARNOLD híres, 1865–1866-ban írott *On the Study of Celtic Literature* című előadás-sorozatának utolsó részét, in *Lectures and Essays in Criticism (The Complete Prose Works of Matthew Arnold, III)*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1962, 341–35.

nyomóan a képzelőerő befolyása alatt állnak”, és „képzeletük és forró szenvedélyeik által elragadtatva” a ráció józan szava helyett „lángoló temperamentumuk sürgetésének engedelmesskednek”.<sup>19</sup>

Az ilyesféle osztrák és angol beszámolók hatása Griffith szerint az volt, hogy „nemzedékeken át az európaiak úgy hitték, hogy a világ egyik leglovagiasabb, legudvariasabb és legtehetségesebb népe (vagyis a magyarok) nem különbek holmi tudatlan parasztoknál, iszákosak, erkölcstelenek és kezelhetetlenek, úgyhogy Ausztria a civilizáció érdekében kénytelen néha megbüntetni őket”.<sup>20</sup> Az osztrák és angol véleményekkel szembefordulva, Griffith egész művében állandóan hangsúlyozza a „hősies”, „vakmerő”, és „gáláns” magyarok hamisítatlan erkölcsi és fizikai erejét.<sup>21</sup> Kedvenc erőnei felsorolása mellett Griffith így a „lovagias” magyar ekkorra már hagyományos, és Nyugat-Európában az 1920-as évekig is élő sztereotípiát visszhangozza.<sup>22</sup>

Akár visszataszítóan hazudós, akár bámulatosan fantáziadús, veszélyesen irracionális vagy nemesen szenvedélyes jellemet tulajdonítottak neki, a „magyar”, amint az a Griffith által egy csokorba gyűjtött sztereotípiákból kirajzolódik, felfogható a feltételezés szerint józan és megbízható angolszász–német jellemet ellenpontként meghatározó „másik”-ként. E szerint a képlet szerint, a magyart nem annyira a józan ész, mint az érzelmek, sőt talán érzéki impulzusok („forró szenvedélyek”) sodorják az olyasfajta veszélyes végletek felé, mint a mértéktelen ivás vagy a valóság „túlnyomóan a képzelőerő befolyása alatt” történő szertelen átformálása.

Griffith-hez és a *The United Irishman* és egyéb ír lapok készítőihez hasonlóan Joyce-ot is erősen foglalkoztatták a „nemzeti jellegzetességek”.<sup>23</sup> Egy 1907-ben Triesztben elhangzott előadása, melynek az *Írország, a szentek és tudósok szigete*

<sup>19</sup> Arthur GRIFFITH, in *The United Irishman*, 1904. július 2., 2. Vö. *The Resurrection of Hungary* (1904) 83. Griffith ezeket a leírásokat Charles Boner *Transylvania* című könyvének 254. oldaláról idézi.

<sup>20</sup> Arthur GRIFFITH, in *The United Irishman*, 1904. június 25., 3. Vö. *The Resurrection of Hungary* (1904) 79–80.

<sup>21</sup> Arthur GRIFFITH, in *The United Irishman*, 1904. január 2., 6. Vö. *The Resurrection of Hungary* (1904) 4–5.

<sup>22</sup> A hősiességgel és lovagiassággal mint a magyarokra vonatkoztatott nemzeti sztereotípiával kapcsolatban lásd MARÁCZ László *Western Images and Stereotypes of the Hungarians* (Nyugati elképzelések és sztereotípiák a magyarokról) című tanulmányát, in *Vampires Unstaked: National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe*, eds. André GERRITS, Nanci ADLER, Amsterdam, North-Holland, 1995, 25–40.

<sup>23</sup> A sztereotip ábrázolások a korabeli ír nemzeti sajtó, és különösen a *The United Irishman* kritikájának gyakori célpontjai voltak. Így például „az ír nemzeti jellem ábrázolása” is témája volt a *The Dublin Stage* (A dublini színpad) című cikknek a *The United Irishman* legelső számában (1899. március 4., 3. Vö. a 1899. március 11., 1.). Ugyanez a lap rendszeresen a címlapon foglalkozott a „színpadi műír” problémájával (lásd pl. a 1902. február 8-i, 1902. ápr. 12-i, 1904. június 11-i, 1904. június 25-i számokat). Az 1904. július 2-i számának címlapján bírálta az írek színpadi és vicclapbeli megjelenítésével kapcsolatosan a *The United*

címet adta, azzal az állítással kezdődik, hogy „a nemzeteknek is van énjük, éppúgy, mint az egyéneknek”.<sup>24</sup> Néhány évvel később Zürichben annak a véleményének adott hangot, hogy az írek és a zsidók egyformán „lobbanékonyak, képzelődésre hajlamosak, rabjai a képzettársításnak és nem elég fegyelmezett a gondolkodásuk”.<sup>25</sup> Joyce ilyesféle jellemzései nyilvánvaló rokonságot mutatnak Griffith magyarságképével éppúgy, mint a posztkoloniális megközelítések által a gyarmati beszédmódokban kimutatott „másik” képével is.

Ez a hasonlóság nem is merő véletlen: a Joyce által oly lelkesen olvasott *The United Irishman* megalapításától (1899) fogva érzékenyen reagált a brit birodalmi beszédmód jelenségeire. Ezzel kapcsolatban ismételten tárgyalt olyan, a mai kritikai megközelítésekben is központi jelentőségű kérdéseket, mint a nemzeti önazonosság-tudat kialakítása, az íreknek ír, angol és amerikai írásokban és karikatúrákban történő megjelenítése, valamint a varieté-előadások kedvelt „színpadi műír”-jének az alakja. Mivel a *United Irishman* rendszeresen és hangsúlyosan bírálta az angol és amerikai sajtó karikatúráiban gyakran majomszerűvé torzított írek és a „színpadi műírek” (az ún. *stage Irishman*ek) különféle megalázó megjelenéseit, nem csoda, hogy ezek a témák Joyce műveiben is felbukkannak. A *Punch* című híres angol politikai vicclap „páviánképű ír”-jére Joyce töredékesen fennmaradt korai regényében, a *Stephen Hero*ban is felfigyelnek a szereplők, míg az *Ulysses* „Kirké”-epizódjában már Bloom maga válik „színpadi ír”-ként támadások (valamint lábszárcsontok és rothadófélben levő káposzták) szenvedő célpontjává.<sup>26</sup>

Az ezúttal ír hazafiak által igaztalanul megvádolt Bloom példája is mutatja, hogy Joyce-ot bármennyire is megérintette és megihlette fiatal korában Griffith gondolatvilága, későbbi írásaiban mégis egyre távolabb került a hazafias eszmék kizárólagosságától. A magyarok „jellemjegyeit” is ennek megfelelő sajátos módon építette be műveibe. Míg Griffith a taszító szász anyagiasság és anyagelvűség ellenpontját látta az írek érzékeny szellemiségében és a magyarok lánglelkű lovasiasságában, Joyce kezei közt a Boner-féle „erkölcstelenség” és „forró szenvedély” sokkal érzékibb értelmet nyer. E tanulmányban szeretném alátámasztani és kiterjeszteni Takács Ferencnek azt a még az 1980-as években tett úttörő megállapítását, miszerint „az író magán-mitológiájában ... a magyar elem, szó vagy

---

*Irishman* a „majomszerű pofájú, természetből fogva gyilkos hajlamú részeg vadember” hamis alakjának gyakori előfordulását, az 1904. július 9-i szám pedig a „darwini elmélet hiányzó láncszeme”, a majomember figurájának az írekkel való azonosítását kifogásolja (5). GRIFFITH 1899. április 22-én Cuguan aláírással megjelent, *Irish Novelists* (Ír regényírók) című cikke pedig csupán egy azok közül, melyek az írekről az ír irodalomban alkotott képet elemzik (3).

<sup>24</sup> James JOYCE, *Occasional, Critical, and Political Writing*, 108.

<sup>25</sup> Richard Ellmann megfogalmazása, lásd ELLMANN, *i. m.*, 395.

<sup>26</sup> James JOYCE, *Stephen Hero*, 62; *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, Bp., Európa Könyvkiadó, 1974, 584.

utalás feltűnő gyakorisággal az érzékiség, testiség, evés-ivás és anyagcsere metaforikus kísérője” lett.<sup>27</sup>

Nem volt véletlen például az, hogy Joyce egyik legnagyobb nézetkülönbsége Griffith mozgalmával éppen a nemi erkölcsöt érintette. 1906-ban Griffith *Sinn Féin* című lapjában Joyce egykori barátja, Oliver St John Gogarty „nemi kicsapongás” és a szifilisznek a tiszta életű írek közé való behurcolása miatt ostorozta a brit hadsereget. Az ifjú művész már ekkor úgy határozott, hogy takargatás nélkül „leeresztek egy vödört a lelkem kútjába, a nemi részlegbe”, és a feljövő zavaros vizet regénybe öntve megcáfolja az ilyesfajta „hazug dumát a tiszta életű férfiakról és tiszta életű nőkről és a lelki szerelemről”.<sup>28</sup> Mint a továbbiakból reményeim szerint kitűnik, a századeleji Trieszt nemcsak a testnek a fiatal író által tervezett eme irodalmi feltámasztásához biztosított ideális környezetet, hanem ahhoz is, hogy a Griffith-től örökölt magyarságképet ezzel párhuzamban alakítsa át.

### *Trieszt magyarjai*

Trieszt politikai légköre Griffith figyelmes olvasója számára több ismerős jeggely is szolgált. Ezek egyike, a keresztény szimbolizmus világi helyzetekre való alkalmazása, az esztétikai programját már egyetemi éveit teológiai köntösbe öltöztető Joyce figyelmét nyilvánvalóan nem kerülte el. Hasonló szimbolikus politikai nyelvhasználattal találkozott Joyce természetesen a *Magyarország feltámadása* esetében is, mely címében a magyarok szenvedéstörténetét nyilvánvalóan Krisztushoz hasonlítja, és az osztrákok elleni küzdelmek folyamatát mint az ország „sírba való alászállását – majd pedig Dicsőséges Feltámadását” írja le.<sup>29</sup> Ilyen előzmények után Joyce-nak nyilván nem kellett ahhoz különösebb segítség, hogy ugyanezt a feltámadás-szimbolizmust az olasz nacionalista mozgalmak retorikájában is felismerje. Az *Írország, szentek és tudósok szigete* utolsó bekezdésében például úgy ösztökéli az íreket arra, hogy „támadjanak fel” (avagy ha mégsem, úgy „örökre szálljanak a sírba”), hogy közben azt az olasz *risorgere* ígét használja, amiből a 19. század nagy olasz nemzeti mozgalmának, a *Risorgimento*-nak a neve is származik.<sup>30</sup> Triesztben a helyi irredentista mozgalom is szolgált példákkal az ilyesfajta nyelv-

<sup>27</sup> TAKÁCS Ferenc, *Joyce és a magyarok*, in Valóság 35(1982) 9. szám, 95.

<sup>28</sup> James Joyce 1906. november 13-i keltezésű levele öccséhez, Stanislaus Joyce-hoz. In *Selected Letters*, 129.

<sup>29</sup> ARTHUR GRIFFITH, in *The United Irishman*, 1904. január 2., 6. Vö. *The Resurrection of Hungary* (1904), 6. A feltámadás metaforáját Griffith újságja már 1899-ben alkalmazta az áhított ír politikai újjászületés leírására (lásd az 1899. dec. 23-i szám 3. lapját).

<sup>30</sup> Az eredeti olasz szöveget és angol fordítását lásd a Kevin Berry szerkesztésében megjelent *Occasional, Critical, and Political Writing* 259., illetve 125–126. lapján. Az előadás korábbi részében Joyce az olasz „risorgimento corporale” kifejezést nyilvánvalóan a „test feltámadása” vallásos értelmében használja (249. Vö. 114).

használatra, hiszen ez magát az általa „megváltatlan föld”-nek (*terra irredenta*) tekintett vidék megváltójaként és az osztrák rabságtól való megszabadítójaként határozta meg. (Nem nehéz ennek alapján amellett érvelni, hogy az európai nacionalizmusokkal való ismeretsége is segíthette Joyce-ot a feltámadás és megváltás szimbolizmusa egyetemes érvényének felismerésében, ami pedig hozzájárult ezeknek a motívumoknak az *Ulysses*ben és különösen a *Finnegan ébredésében* tapasztalt egyre bátrabb és fontosabb szerepéhez.)

Szent István Griffith által prominens szerephez juttatott „vaskoronájának” az *Ulysses* „Kirké”-epizódjában történő (fentebb már említett) felvonultatása szintén tartalmazhat egy kissé távoli olasz–magyar párhuzamot. Joyce – Griffith-szel ellentétben – életének egy teljes évtizedét töltötte az Osztrák–Magyar Monarchia határai között (Triesztben és Pulában), annak a Ferenc Józsefnek az uralkodása alatt, akinek a magyar koronával való megkoronázása jelentette ezen államalakulat létrejöttét 1867-ben. Így aztán nehéz azt feltételezni, hogy nem lett volna tudatában Griffith tévedésének, miszerint Magyarország szentként is tisztelt koronája és hivatalos okmányokon jelen lévő szimbóluma nem vasból készült és nem is visel hasonló melléknevet.<sup>31</sup> Sokkal valószínűbb, hogy pontosan e tévedés miatt is vonzódott ahhoz a részletes leíráshoz, amelyet Griffith Ferenc József koronázásáról ad a *The United Irishman* 1904. június 18-i számában – vagyis mindössze két nappal az után a nap után, melyen az *Ulysses* története szerint Bloomot koronázták meg. Nehéz eldönteni, hogy (mint Robert Tracy javasolta) Griffith összekeverte-e a magyar koronaékszert „Lombardia vas koronájával”,<sup>32</sup> vagy pedig arra a brit hagyományra támaszkodott-e, mely Magyarország koronájára mint vaskoronára utalt. (Ezt tette magától értetődő könnyedséggel például Thomas Carlyle 1830-ban *Sartor Resartus* című művében).<sup>33</sup> Sokkal fontosabb ennél az, hogy Joyce valószínűleg a hiba tudatában vette át Griffith „vaskoronáját” (amely a *Sinn Féin* hasábjain amúgy még legalább 1911-ig, a *Magyarország feltámadása*

<sup>31</sup> Azok a források, melyeket Griffith – bevallása szerint – cikksorozata megírásához felhasznált, nem utalnak vasból készült koronára. Ferenc József koronázásának legbővebb leírását Griffith a londoni *Times*ban 1867. június 11. és 15. között megjelent tudósításokban találhatta meg. Ezek a magyar királyi korona részletes leírásával is szolgáltak (a fém megnevezése nélkül), és többször is „Szent István” „szent” avagy „apostoli” koronájaként utaltak rá.

<sup>32</sup> Robert TRACY, *i. m.*, 532.

<sup>33</sup> Vö. a Thomas Carlyle *Sartor Resartus* című művének egy mondatát a iii. könyv iii. fejezetéből: „Vagy talán nem kelt fel az egész magyar nemzet, mint valami hold által felkavart zavargó Atlanti-óceán, amikor (II.) József császár zsebre vágta vaskoronájukat, melynek mérete és értéke, amint az bölcsen megállapított, alig különbözik egy patkóétól?” (Thomas CARLYLE, *Sartor Resartus*, Berkeley, University of California Press, 2000, III, 164). Mivel ezen kritikai Carlyle-kiadás egyik szerkesztője, Roger L. Tarr lábjegyzetben közli, a magyar nemesek valóban kifogásolták azt, hogy II. József nem volt hajlandó viselni „Magyarország vaskoronáját” (399), a magyar vaskorona legendája úgy tűnik, az angolszász hagyományban máig előfordul.

szövegében pedig az 1918-as átdolgozott kiadásban is létezett).<sup>34</sup> Az *Ulysses* világában a vaskorona fiktív voltával még találhatóbb szimbóluma a nemzetállami törekvések legitimitás utáni vágyának, amely az archaikusabb hatást keltő, súlyosabb és talán „eredetibb” vaskoronát alkalmasint a kifinomultabb arany koronaékszerek fölé helyezné.

Triesztben Joyce-nak tehát volt alkalma párhuzamokat vonni Griffith ír-magyar politikai fejtegetései és az olasz nemzeti mozgalmak szimbolizmusa között. Annak ellenére azonban, hogy az író az olasz kultúrát és történelmet is kiválóan ismerte, gyermekeivel otthon olaszul beszélt, és többször publikált Írországgal kapcsolatos cikkeket az egyik vezető trieszti olasz irredenta lapban, az *Il Piccolo della sera*-ban, az *Ulysses* főszereplőjének mégsem olasz, hanem magyar ősokeket adott. Ennek az első pillantásra meglepő döntésnek a hátterében a regény tanúsága szerint a Griffith-féle „magyar politika” hatását sejthetjük. Legáltalább ugyanilyen fontos lehetett azonban Joyce számára az is, amire a bevezetőben idézett talányos mondatával („Mert az volt”) látszott utalni: magyarokkal való személyes ismeretségére.

A Griffith által sugallt meglehetősen egynemű magyarságképpel összevetve az író trieszti ismerősei jóval bonyolultabb nemzetiségi háttérrel és érzelmekkel rendelkeztek.<sup>35</sup> Amint azt John McCourt trieszti kutatásai alapján tudjuk, Joyce „magyar” ismerőseinek egyike – és így Leopold Bloom egyik lehetséges mintája – Ettore Schmitz volt, akinek nagyapja állítólag Magyarországon született. Schmitz félig olasz, félig német neve viszont már bonyolultabb identitást sugall, ráadásul Italo Svevo (kb. „olasz sváb”) néven publikálta trieszti olasz dialektusban írt regényeit. Bloom másik lehetséges forrása Theodoro Mayer, akinek neve Schmitz-Svevoéhoz hasonló kötődéseket sugall, és akit annak ellenére, hogy Triesztben született, és a helyi legfontosabb irredenta lap, az *Il Piccolo della sera* alapítója és tulajdonosa volt, Joyce állítólag mégis mint magyar zsidót ismert. Az adriai város egy további köztisztelőben álló zsidó származású polgárát pedig éppenséggel Luis Blumnak hívták, és Budapesten született, míg az *Odüsszeia* egyik modern olasz fordítójának, a trieszti Marino de Szombathelynek a családneve távoli magyarországi gyökerekre utal, ami közrejátszhatott abban, hogy Joyce modern eposzának főszereplője szombathelyi születésű apától és nagyapától

<sup>34</sup> A Ferenc József koronázásáról szóló Griffith-féle leírás vaskoronástul került bele a *The Resurrection of Hungary* 1918-as átdolgozott kiadásába is, a vaskorona maga pedig a *Sinn Fein*, a *The United Irishman* utódlapja 1911. december 2-i számának egyik cikkében is mint magától értetődő utalás jelenik meg.

<sup>35</sup> Már Joyce egyik legelső magyar tanítványa sem hasonlított Griffith vitéz magyarjaira. Ezt a tanítványt, aki az író-t éppen egy öccsétől érkezett fontos levél olvasása közben zavarta meg erős akcentusú köszönésével, Joyce „közönséges kis magyar”-ként írja le, és mint saját élethelyzete tarthatatlanságának illusztrációját ajánlja öccse figyelmébe (*James Joyce levele Stanislaushoz*, Trieszt, 1905. április 4., in *Letters of James Joyce*, II, szerk. Richard ELLMANN, New York, Viking Press, 1966, 87.).

származzon.<sup>36</sup> Bár Joyce Bloomot valószínűleg sokkal inkább több, semmint egy személy jegyeiből alkotta meg, az író trieszti magyar ismerőseiről annyi mindenetre elmondható, hogy bennük a meglehetősen távoli magyar származás tipikusan német (osztrák) és olasz névvel és kulturális háttérrel, olasz politikai érzelmekkel és gyakran zsidó kötődésekkel párosult.

Ezek a jellegzetesen sokszínű trieszti polgárok, akiknek identitása egyszerre tartalmazott „nyugati” és „keleti”, osztrák–német és magyar, olasz és zsidó elemeket, nyilvánvalóan hozzájárultak ahhoz, hogy az író a Griffith-től örökölt magyarságképét árnyaltabbá és egyben testesebbé tegye, és hogy már ennek tudatában lásson hozzá Leopold Bloom alakjának megalkotásához. A jelen tanulmány további részében azt kívánom megvizsgálni, hogy a griffith-i hatás és a trieszti személyes élmények miként érhetők tetten azokban a szerepekben, melyeket Joyce írásai a magyar szereplőknek és egyéb motívumoknak szánnak.

### *Joyce magyarjai. Magyarok a korai írásokban*

Joyce írásaiban az első világos magyar vonatkozású utalás egy kiadatlan fiataalkori recenzióban található, melyet még 1899-ben írt valószínűleg egyetemi feladatként. A recenzió témája Munkácsy Mihály *Ecce Homo* című, az Ír Királyi Akadémián éppen akkor kiállított festménye volt. Érdekes módon, a magyar vonatkozások már itt is, mint később Leopold Bloom esetében, zsidó vonatkozások társaságában jelennek meg, az *Ulysses*szel ellentétben azonban itt még ellentétként.

A fiatal író csodálattal adózik a magyar művész finom érzékenységének, ami nyilvánvalóan felette áll a képen ábrázolt tömeg állatiasságának, melyben a recenzió szerint „az emberiség mindkét nemének legsóbb szenvedélyei” jelennek meg,<sup>37</sup> és így a jelenet „démoni karnevállá” fajul.<sup>38</sup> Ez egyben azt is sugallja, hogy a szöveg itt a Krisztus keresztre feszítését követelő zsidókat az évszázados beszédmódot átvéve mint a keresztény Európával szemben álló bestiális „másik”-at azonosítja. A tömegben álló „élveteg nyomorult”, akinek arca „brutális állatiasságával” borzaszt el, és a „szörnyűséges ostobaság és a teljes, bár kevésbé visszatartó állatiasság” által elcsúfított fiatal nő kimondatlan, de nyilvánvaló ellentétben áll a „mélyen és erőteljesen emberi” magyar művésszel.<sup>39</sup> Joyce magyarokkal és a zsidósággal kapcsolatos képének változására egyaránt jellemző, hogy amikor az *Ulysses*ben találkozunk hasonló motívumokkal, Bloom rokonszenvet keltő

<sup>36</sup> Joyce trieszti ismerőseinek tárgyalását lásd John McCourt monográfiájában (*The Years of Bloom: James Joyce in Trieste 1904–1920*, Dublin, The Lilliput Press, 2000.) a 94., 264., 225., 278., 103. lapokon.

<sup>37</sup> James JOYCE, *Occasional, Critical, and Political Writing*, 20.

<sup>38</sup> *Uo.*, 21.

<sup>39</sup> *Uo.*, 19–20.

személyében már nincs konfliktus a „magyar” és a „zsidó” között, ráadásul az a karnevál is jóval vonzóbb képzeteket kelt, melyet a „Kirké”-epizód forgatagában frissen koronázott királyként Bloom megígér (*U* 15.1690).

Az érzékeny és művészi hajlamú „magyar” alakja a korabeli ír köztudatnak megfelelő szemléletű, nem kimondottan karakteres Munkácsy-recenzió után néhány évvel később Joyce egyik legelsőként kinyomtatott elbeszélésében is megjelenik. A szöveget Joyce 1904 októberében készíti el, vagyis éppen a Griffith-féle *Magyarország feltámadása* cikksorozat publikálása után, de még azelőtt, hogy alkalma lett volna magyarok ismeretségére szert tennie. Ez is magyarázhatja, hogy az elbeszélésben hangsúlyos a magyar–ír szolidaritás griffith-i motívuma, és a magyar szereplő, akinek az író egy párizsi ismerőse után a Villona nevet adta, meglehetősen vázlatos maradt. Viszonylag könnyű a nemzeti feltámadás szimbolizmusának keretében értelmezni az elbeszélés zárójelenetét: a fiatal magyar az angol és francia ellenfelek által kártyával ügyesen megkopasztott naív ír főszereplő révedezésének azzal vet véget, hogy bejelenti az új nap hajnalát.

Villona alakja kevésbé nyilvánvalóan, de még jól érzékelhetően a Griffith tárgyalta pozitív magyarságjegyeket is hordozza. A Joyce szövegében szereplő forradalmi hevületű „szálas magyar” hasonlít a Griffith szövegében található „nagyszerű magyarok”-hoz.<sup>40</sup> Villona jókötésű férfi, akit nemcsak ehhez illő „zengő hangja”, hanem művészi érzékenysége is kiemel a többi szereplő közül. Alkotójához hasonlóan ő is lelkes rajongója az angol madrigáloknak,<sup>41</sup> a novellában az autótú során „mély basszus hangján” dúdolván mulatja az időt. Művészi hajlamát és érzékenységét az is mutatja, hogy a nap végén kártyázás helyett inkább zongorázik, és egyedül veszi észre a napfelkeltét.

Az *Ulysses*ben szereplő Ben Dollard esetében az erőteljes „hordóbordó bariton” a férfiúi erő kivételéseként is funkcionál.<sup>41</sup> Ha Villona esetében ez nem is ilyen nyilvánvaló, annyi mégis feltűnő, hogy Villona nemcsak a zenére és a hajnal szépségére, hanem az alapvető testi ingerekre is érzékeny. Egy „alapos beebédelés” jókedvre hangolja, amikor pedig „mind erőteljesebb hangon kezdte jogait követelni az étvágy” benne, az ír kispolgári etikett nüanszait észre sem veszi. A magyar fiatalember nagyon is valóságosan és érzékien élvezi a zenét, a társasági életet és az evést. Így ellenpontjává válik az ír Jimmynek, akinek a sikeres autóverseny után „örömet ... elnyomta az izgalom”, a mulatozás közben pedig mintha kívülről állóként próbálná meg magát meggyőzni saját boldogságáról: „itt aztán lehet

<sup>40</sup> Joyce *After the Race* című novelláját Papp Zoltán fordította magyarra *Verseny után* címmel, és az Európa Könyvkiadó jelentette meg a *Dublini emberek* című kötetben 1959-ben. Jelen tanulmány az Arktisz Kiadó gondozásában James JOYCE *Kisebb művek* címmel 2002-ben megjelent kötetében a 87–90. lapokon található, Kappanyos András által átdolgozott szöveget veszi alapul.

<sup>41</sup> Lásd pl. a 11. epizódban Simon Dedalus viccét arról, hogy Dollard nagy „orgánuma” a szopránékesnőnek nemcsak a dobhártyáját repesztené el (*Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, Bp., Európa Könyvkiadó, 1974, 334). A továbbiakban: Szentkuthy, 1974.



egy kis életet látni”. A *Verseny után* című novellában tehát mind a művészileg és testileg érzékeny magyar Villona, mind pedig a gátlásos ír Jimmy eleget tesz a nemzeti sztereotípiáknak. Így az angol cím (*After the Race*) is új jelentéssel ruházható fel: a szereplőket a verseny után látjuk, de egyben annak is tanúi vagyunk, ahogy saját népcsoportjuk (*race*) jellemző viselkedésmódját utánozzák.

## Az Ulysses

Joyce leghíresebb regényében a magyar motívumok legfeltűnőbbben a „Küklopsz”-epizódban, vagyis a 12. fejezetben kerülnek előtérbe. Itt esik szó Leopold Bloom homályos szerepéről a Griffith-féle „magyar politika” megalkotásában, és ennek megfelelően ebbe az epizódba kerültek az eredeti angol szövegben egzotikumként ható, ékezetekkel tűzdelt magyar kifejezések is. Kevésbé nyilvánvaló azonban az, hogy Bloom emelkedett politikai ötletgazda-szerepét ugyanez a fejezet nagyon is magyar (és emberi) sárba húzza le. A magyar alteregójává avagy saját nagyapjává átváltozott Bloomot az éppen kissé fellengzős sajtótudósítás stílusában írt szövegrész itt mint „Nagyságos Uram Lipóti Virag”-ot említi, akit „barátok és ismerősök hatalmas és hálás tömege” búcsúztat „Százharmincz borjúgulyás-Dugulás” kies tájára való elutazása alkalmából.<sup>42</sup> A fiktív magyar helységnevet az angol szöveg ugyan készségesen lefordítja „Meadow of Murmuring Waters”-re (Szentkuthy Miklós magyarításában „Mormoló Vizek Mezejére”), de a poétikus angol fordítás földhözragadtabb értelmezési lehetőségeire igazából csak a tekintélyes külsejű magyar helységnév nyitja meg az utat. Amint azt Takács Ferenc említett tanulmányában kifejtette,<sup>43</sup> a rejtélyes „Százharmincz borjúgulyás-Dugulás” legvalószínűbben ugyanis egy százharminc adagnyi borjúpörkölt által okozott szorulásra utalhat. Ezt a kellemetlen állapotot pedig csakugyan egyedül talán a mellékhelyiségek „mormoló vizei” „fordíthatják” kellemesebbre.

A magyar motívumoknak az alsó testi funkciókkal való efféle kapcsolatát a „Küklopsz”-epizódban egy másik magyar utalás is erősíti. A „Smaragd Sziget Barátainak” ünnepélyes menetében felvonul egy magyar résztvevő, „Marha Virága kisásszony Putrápesthi grófnő”, aki talán Bloom dicstelen nővé süllyedésének az előképe, vagy a női hátsók iránti imádatának kivetülése.<sup>44</sup> Feltűnő, hogy a csak férfiakból álló menetbe Joyce nőnemű magyar szereplőt csempészett, akinek nemzeti hovatartozását az ékezetek is hangsúlyozzák. Ebből arra következtet-

<sup>42</sup> A fenti idézetek Szentkuthy fordításának 1974-es kiadásában a 426. lapon található. A Hans Walter Gabler által szerkesztett szövegkiadás a „magyar” helységnevet „Százharmincz borjúgulyás-Dugulás” alakban hozza (*U* 12.1814–9).

<sup>43</sup> TAKÁCS Ferenc, *i. m.*, 92. Ugyanebben a némiképp rejtélyes kifejezésben Andras Ungar az örökítés „eldugulását” és Bloom „dinasztiájának” végét látja (lásd *i. m.*, 491).

<sup>44</sup> Szentkuthy, 1974, 381, 382.

hetünk, hogy az eredeti angol „Countess Marha Virága Kisászony Putrápesthi”<sup>45</sup> névben Joyce olyasféle komikus testi motívumokat akart hangsúlyozni, mint amiket a „Kisászony” szóban bujkáló angol „*kiss ass*” („feneket csókol”) kifejezés vagy maga a marha-motívum hordoz. Ezeket a testi utalásokat Joyce, a szöveg többi részének tanúsága szerint, nem véletlenül kötötte magyar elemekhez.

Évszázados európai hagyományokat követett az író akkor, amikor 1914 táján, az *Ulysses* írását kezdve szétosztotta a hét főbűnt a fő európai nemzetek között.<sup>46</sup> Jelen nézőpontunkból szerencsétlen módon a magyarok nem tartoztak az ily módon halhatatlanná tett hét nemzet közé, de a történetileg és kulturálisan legközelebb álló nemzetre, a németekre a figyelemreméltó „bujaság” (angol *lust*) esett.<sup>47</sup> Mivel Joyce trieszti „német” ismerősei leginkább osztrákok, sőt osztrák–magyar monarchiabeli német nyelvű magyarországi zsidók voltak, talán nem a véletlen műve az sem, hogy a „Smaragd Sziget Barátai” között a két legtestesebb nevet pontosan az Osztrák–Magyar Monarchia meghatározó nemzetiségeinek képviselői viselik.

Így az altesti magyar Marha Virága kisászony Putrápesthi grófnő mellett a listán találunk egy buja osztrák „Archjoker Leopold Rudolf von Farokfürmein-Tökeley”-t is, akinek eredetileg is kevert komikus angol–német nevét („Archjoker Leopold Rudolph von Schwanzenbad-Hodenthaler”, *U* 12.599–560) „Farokfürdői-Herevölgyi Lipót Rudolf főherceg”-ként is le lehetne fordítani. Mivel ez a vicces („joker”) főherceg éppen a magyar Marha Virága grófnő előtt áll a sorban, és mivel a Bloom–Virág család által (és persze a Habsburg család által is) kedvelt keresztneveket, a Lipótot és Rudolfot viseli, az a következtetés adódik, hogy az *Ulysses* világában a Bloom családi háttérben rejtőző és egyébként meglehetősen homályos osztrák–magyar elemek egyik fő jelentése az erőteljes testiség.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> *Ulysses*, GABLER 12, 560–561.

<sup>46</sup> Erre a legalább középkori hagyományra nézvést lásd Franz STANZEL, *Europäer: ein imagologischer Essay* című kötetét (2. kiadás, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1998). Stanzel szerint a németekkel tipikusan a falánkság, a dél-európaiakkal pedig a bujaság bűnét társították. Stanzel egyik latin nyelvű idézete az ír nemzetkarakterológia szempontjából is érdekes lehet, hiszen a „*libido*” bűnét az írt és skótot egyaránt jelölő „*Scoti*” néppel köti össze (21). Hasonló vélt nemzeti jellemzők persze gyakran az egyes nyelvek szókincsébe is bekerülnek, mint pl. az angol *French pox/disease* vagy a régi magyar *francúz kór* (szifilisz) esetében. Ez jól tanúsítja azt, hogy az egyes népcsoportok miként válhatnak a más népcsoportok által magukból kivetni próbált negatív értelmű tulajdonságok jelképeivé.

<sup>47</sup> Richard ELLMANN, *i. m.*, 382.

<sup>48</sup> Különösen szembetűnik ez, ha a monarchiabeli elemeket összevetjük a menet két másik német nyelvű részvevőjével, vagyis a kicsinyes, kétes erkölcsű és kalmárszellemű svájci „Herr Hurhausdirektorpresident Hans Chuechli-Steuerli”-val és a tekintélyelvű, terpeszkedő és harcias német „Nationalgymnaziummuseum-sanatoriumandsuspensoriumsordinaryprivatdocentgeneralhistoryspecialprofessordoctor Kriegfield Ueberallgemein”-nel (*Ulysses*, 12.566–567, 12.567–569). A német professzor nevét Szentkuthy meghagyta az eredetiben, de a svájci bordélyigazgató-elnök címét az eredeti értelmet nagyban meghagyva „Kuppelei-vereindirektorpresident”-re változtatta (382).

Ezzel Joyce nyilvánvalóan túllép Griffith eszményített nézetein, és magyarságképébe beépíti trieszti ismerőseinek komplex osztrák–magyar identitását. Bloom többes kötődései talán azt is szimbolizálják, ahogy Joyce az „én” és a „másik” közötti különbségtétel merevségét vitatja, akár az „elnyomók” és „elnyomottak” viszonyáról van szó, akár az egyénnek a külvilággal való, anyagcserén vagy szexualitáson keresztül zajló érintkezéséről. Ebből a szempontból nyilván beszédes az a tény, hogy Bloom kötődései között zavarba ejtően vegyülnek az elméletileg hatalmi pozícióban levők az elméletileg alávetettekkel: Bloom egyszerre osztrák–német (apai nyelve és ősei feltételezhető családnéve, a *Blum* okán) és magyar (apja korábbi családnéve, a *Virág* alapján), egyszerre angol (anyanyelvét tekintve) és ír (születési helyét nézve), egyszerre keresztény (anyai ágról) és zsidó (apai ágról), egyszerre protestáns (csecsemőkori keresztsége alapján) és katolikus (mert felesége miatt áttért). Ez az etnikai-kulturális kevercs nyilván nem volt ismeretlen Joyce trieszti baráti körében sem. Ehhez járul még a nemi sokszínűség is, vagyis az, hogy Bloom alakjában a „Kirké”-fejezetben az időnként nővé változó férfi és a keleti nőkről fantáziáló nyugati férfi egyaránt megmutatkozik, aki a „Nauszikaá”-fejezetben mint sötét szemű és hajú keleti férfi az ír nők egzotikus vágyálmainak is tárgyaül szolgálhatott.

Ha Joyce az alá- és felérendeltségek és hatalmi viszonyok megjelenési formái iránti érzékenységet részben Griffith-től kapta is, műveiben egyre inkább az efféle kettősségek alapjául feltételezett tiszta kategóriák helyett jellemzően található vegyes és többértelmű kötődéseket hangsúlyozta. Így tehát a Griffith-féle „szellemi” ír és „lovagias” magyar alakjának steril eszményítettsége helyett Joyce a hús-vér emberekre sokkal inkább jellemző összetett azonosságtudatot és az (alkalmasint) veszélyes testiséget hangsúlyozza.

Az *Ulysses* leghomályosabb magyar utalásai a leghomályosabb epizódban, a „Kirké”-ben felbukkanó „Lipoti Virág”-hoz (alias Virág Lipóthoz) kötődnek. Ez lehet a magyarázata annak is, hogy az irodalomtörténészek mindeddig nem sok figyelmet szenteltek Bloom apai nagyapjának. Az egyik ilyen kivétel az egyébként szintén magyar származású Andras Ungar. Ő Virágot mint „óriási túlzást” értelmezi, mely a „libidó-energia szétszórt változatát” testesítené meg, de ezt a szerepet nem köti sem Bloom, sem Virág magyar hátteréhez.<sup>49</sup> Virág nagypapa azonban, mint afféle végletekig eltúlzott osztrák–magyar zsidó, több tekintetben is forrása avagy kivételése lehet Bloom jellemvonásainak. Leopold Bloom apjával, a magyar Virág családnévet angolra cserélő Rudolph Bloommal ellentétben például „Lipoti Virág” hangsúlyozza magyar kilétét. Neveit a magyar sorrendben említve úgy mutatkozik be, mint „Virág Lipót Szombathelyről”,<sup>50</sup> majd érdeklődő nagyapaként rögvést a Bella Cohen vezette nyilvánosházban található „fajtalan

<sup>49</sup> Andras UNGAR, *i. m.*, 491.

<sup>50</sup> Szentkuthynál „Virág, Lipoti, Szombathelyről” (602), Gabler angol kiadásában „Virág Lipoti, of Szombathely” (U 15.2312–3).

meztelenkedés” ecsetelésébe kezd. Ezzel Joyce egyben alkalmasint a Griffith-féle „gáláns” magyarságideált is kifigurázza, hiszen az ír politikus férrias, hősiesen és hazafiasan lovagias magyarjait itt a kéjesen leskelődő vén Virág alakjává torzulva látjuk viszont, aki így Bloom egyik alteregójának, a „gáláns Henry”-nek is lehetséges forrásává válhat (607, U 15.2492).

Nem kevésbé fontos az, hogy Virág színre lépése után kisvártatva éppen a nemiséggel kapcsolatosan említi azt a Kárpátokban szerzett népi bölcsességet, miszerint „egy evőkanál méz sokkal nagyobb vonzerő Mackó Mukira nézve, mint hat hordó elsőrendű sörecet” (605). Az ír Bram Stoker világhírűvé vált és sokat utánczott regényében, a *Draculában* szereplő érzéki erdélyi vámpírok óta a Kárpátokra való utalás már önmagában is képes a tudattalan és a szexualitás vad és sötét régióit idézni. Ugyanezt az asszociációt erősíti az *Ulysses* „Kirké”-epizódjában többször is megidézett híres-hírhedt regény, Leopold von Sacher-Masoch 1870-ben írott, de csak halála után, mégpedig az *Ulysses* cselekményének évében, vagyis 1904-ben megjelentetett *Venus im Pelz* című műve. Az Osztrák–Magyar Monarchiához tartozó galíciai Lemberg (ma Lwów vagy Lviv) városban élő, egyébként magyar és zsidó történeteket is megjelentető Sacher-Masoch regénye ugyanis a mazochizmus fogalmát és irodalmi mintáját a részben egy Kárpátokbeli üdülőhelyen játszódó történet segítségével tette híressé.

Bloom családjának és különösen nagyapjának korábbi magyar neve, a Virág tovább erősíti a testiséggel való kapcsolatot. Amellett ugyanis, hogy az angol *bloom* és a német *Blum* fordítása, a magyar szó a latin *vir* („férfi”) és *virgo* („szűz”) szóval rokon angol és latin *virago* szót is felidézi. Ez a szó pedig a Joyceot megihlető másik monarchiabeli szerzőnek, Otto Weiningernek volt egyik kedvelt kategóriája. Weininger 1903-ban Bécsben kiadott vaskos értekezése, a magyarul *Nem és jellem: elvi tanulmány* címen megjelentetett *Geschlecht und Charakter* az 1904-től a Monarchia területén élő Joyce figyelmét elsősorban a nem és nemzeti jellemjegyek tárgyalásával vonhatta magára. Az ír író érdeklődését tovább fokozhatta az is, hogy Weininger könyvében egy rövid, a kelta kultúrákat az angolszászok fölé helyező rész is található, melyben a szerző a brit szigetek lakóinak összes filozófiai eredményét a felszínes és vallástalan angolok helyett a mélyebb és szellemibb skótoknak és íreknek tulajdonítja.<sup>51</sup> A *Nem és jellem* érvelése ily módon rokon néhány Joyce-szövegben található érveléssel, mint amilyen az *Ulysses* „Aeolus”-fejezetében megszólaló MacHugh professzor véleménye, a „Küklópsz”-epizód nagyhangú polgártársának szavai, vagy akár Joyce 1907-es *Írország, szentek és tudósok szigete* című trieszti előadásának egyes részei.

Weininger könyvének egyik legfontosabb részét mindazonáltal a „nők” és „zsidók” szolgai, érzéki és szellemiségellenes jellemének összehasonlítása teszi

<sup>51</sup> Lásd Otto WEININGER, *Nem és jellem: elvi tanulmány*, ford. Gábor Andor, 3. kiad., Bp., Dick Manó, 1913, 372. (Az eredeti osztrák kiadás adatai: Otto WEININGER, *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien, Wilhelm Braumüller, 1903.)

ki. Az *Ulysses* „Kirké”-epizódja hemzseg a weiningeri ideológiától, és felbukkan benne a weiningeri nemi típusok szinte teljes arzenálja, a *virágóktól*, vagyis férfias nőktől kezdve a maszkulin feministákon át a szőrös kerítőnőig.<sup>52</sup> Maga Bloom az érintetlen szüzeknek Weininger által tulajdonított erkölcsi magaslatokból a fejezet során a „nőies férfi” kategóriáján keresztül csúszik le a weiningeri mélypontot jelentő elnőiesedett zsidó férfi állapotába. Ekkor a rabszolga hajlamú Bloom állatias mivolta abban is megmutatkozik, hogy uralkodó hajlamú férfias ellentípusához, Bellóhoz vonzódó perverz disznóként viselkedik.<sup>53</sup>

Még kevésbé gyakran esik szó arról, hogy Bloom Virág nevű nagyapja szintén mutat a zsidósággal kapcsolatos weiningeri sztereotip vonásokat, esetenként „magyar” jegyek társaságában. Virágnak a nők és a nemiség iránti heves érdeklődében például alkalmasint a „magyar” férfiasság és lovagiasság paródiája vegyül a weiningeri élvhajász „zsidó” képével, aki, mint azt Virág gazdag nőies nevetése is sugallja, elnőiesedett és természetből fogva hiányzik belőle a férfierő.<sup>54</sup> A *Nem és jellem* tipikus „nő”-jéhez hasonlóan az öreg Virág (és unokája is) szívesen hagyatkozik a Weininger által „eminensen szennyes”-nek tartott érzékre, a tapintásra. Ez abból is kiderül, ahogy Virág a bordélyházban látható hátsó feleket leírja: „Püffeteg voltuk tapintásra ingerel, ami minden jóval kínál, csak tömörséggel nem”.<sup>55</sup> A weiningeri „zsidó” („nőies”) állatiassága érhető tetten abban is, hogy Virág időről időre különféle madarak és egyéb állatok testrészeit fedi fel magán és megfelelő hangokat is hallat.

Weininger szerint a „zsidó” férfi nőies testisége, mely szálnalmas ellentéte az „árja” férfiak férfias spiritualitásának, gyakran párosul az olyan anyagelvű, tehát „zsidó” jellegű tevékenységekkel, mint az orvoslás vagy a kémia.<sup>56</sup> Virág nagypapa (Bloommal egyetemben) erre is jó példa, hiszen igencsak érdeklődik az anatómia és a gyógyszerészet iránt. Tisztában van a női test olyan rejtett zugainak léteével, mint az állítólag Rualdus Colombus által felfedezett „aggregények gombja” (a klitorisz),<sup>57</sup> és élvezettel ad tudományos alaposságú leírásokat az emberi faj nőstényeiről:

A fenék biztos felfekvésű. Tekintélyes zsírrétegek bevonata rajta. Félreérthetetlenül emlős. Jól láthatod, hogy elől tekintélyes két protuberancia mutatkozik, félő szinte, hogy belebuggyannak a déli levesbe, viszont a hátsóalsó térfélen két kiegészítő protuberancia látható, melyek igen élénk altáji izomműködésre engednek következtetni.<sup>58</sup>

<sup>52</sup> Vö. *uo.*, 59, 86–87.

<sup>53</sup> Szentkuthy, 1974, 618.

<sup>54</sup> WEININGER, *i. m.*, 364.

<sup>55</sup> Szentkuthy, 1974, 603, Vö. WEININGER, *i. m.*, 344.

<sup>56</sup> WEININGER, *i. m.*, 367–369.

<sup>57</sup> Szentkuthy fordításában az angol „bachelor’s button” kifejezés eredeti jelentése elveszik és a híresebb Kolombusz tojásává alakul (603).

<sup>58</sup> *Uo.*

Emellett Virág mint kombinált szakács-gyógyszerész mindenféle különös receptek forrása, melyekkel például azt lehet elősegíteni, hogy a nők foghívaló „fergeteges gömbökkal legyenek kipárnázva”.<sup>59</sup> A többkötetes *A Sexológia Alapjai avagy a Szerelmi Szenvedély* című nagysikerű alapmű állítólagos szerzőjéről<sup>60</sup> azonban hamar kiderül, hogy valódi szenvedélyei a szerelmi serkentőszerek. A kémia iránti („zsidó”) érdeklődését a testi szerelem és az ételek iránti (talán „magyaros”) érdeklődésével vegyítve, Virág a hagyományos szerelmi serkentőszerek egész hadseregével hozakodik elő a kökörcsintől kezdve a kőrishogáron, osztrigán és szarvasgombán keresztül a klasszikus szerelmi bájitalig.<sup>61</sup> Ilyen nagyapai tanácsok után nem csoda, hogy Bloom gondolatai könnyen átsiklanak a serkentő hatású „nedvdús kéthéjű” osztrigákról a női anatómia rejtett „kéthéjű” részeire, és a csokoládé serkentő hatása alatt hamarosan disznóként keresi a szarvasgombát a bordélyház férfias tulajdonosnője számára.<sup>62</sup>

Hogy a Weininger-féle jellemrajz teljes legyen, Virág (a hirdetésszervező és írói ambíciójú Bloomhoz hasonlóan) veszélyesen közel kerül az újságírói foglalkozáshoz.<sup>63</sup> Saját bevallása szerint ugyanis Virág olyan szenzációhajász és szentségtörő könyvet is publikált már, mint a *Pap A Nő és A Gyónatószerék*, de többkötetes szexológiai szakkönyve is „a könyvidény legnagyobb szenzációja” lett<sup>64</sup> – és ezzel az egyben sikerkönyvíró Weininger társaságába került.

„Magyar” és „zsidó”, testi és szellemi, nőies és férfias jellemjegyeket felmutatva, Virág mind a Griffith-féle „magyar” és a Weininger-féle „zsidó” vígjátéki paródiájának is tekinthető. Ennél is fontosabb azonban, hogy Virág és Bloom az evés, a szexualitás, a természettudomány és az írás iránti (szintén „magyar” és „zsidó”) szenvedélye Joyce utolsó regényének íróalakja, „Shem, a tollnok” figurájában köszön vissza a legemlékezetesebb formában.

### A Finnegan ébredése (Finnegans Wake)

A Virágot és Bloomot egyaránt jellemző szenvedély a vegyészet, a főzés, az evés, az anyagcsere-funkciók és a nemiség iránt Joyce utolsó könyvébe, a magyarul *Finnegan ébredése* címen emlegetett (de máig teljesen le nem fordított) *Finnegans Wake* című szövegbe is bekerült. A tollnok Shemről szóló részben<sup>65</sup> ezek a motí-

<sup>59</sup> *Uo.*,

<sup>60</sup> *Uo.*, 605.

<sup>61</sup> *Uo.*, 604, 606, 610.

<sup>62</sup> *Uo.*, 606, 618.

<sup>63</sup> WEININGER, *i. m.*, 375.

<sup>64</sup> Szentkuthy, 1974, 609, 605.

<sup>65</sup> A szakasz az angol nyelvű kiadások legtöbbszörében a 169. és 195. lap között található. A *Finnegan ébredése* egyes részleteit Bíró Endre magyarításában 1992-ben adta ki a Holnap Kiadó Budapest. A „Shem, a tollnok” szakaszból vett részek itt a 51. és a 66. lap között lelhetők fel.

vumok már mint az írói alkotótevékenység bohózatba illően földhözragadt metaforái jelennek meg, és így Joyce korábbi emelkedett metaforáinak, az *Ifjúkori önarckép*ből ismert alkímiai vagy eukarisztikus átváltoztatásnak és az isteni teremtesnek a komédiai ellenpontjaként értelmezhetők.

Joyce ezen fontos, de frivol testi metaforáit a magyar motívumok is erősítik. Az angol „éhes” (hungry) és „Magyarország” (Hungary) szó hangzásbeli azonosságán alapuló (és minden jel szerint megunhatatlan) szójáték az alapja annak, hogy a legtekintélyesebb angol szótár, az *Oxford English Dictionary* a *Hungarian* szó jelentései között a „magyar” után felsorolja a több évszázadra visszatekintő „éhes ember, nagy evő” értelmet is. Nem csoda tehát, hogy a *Finnegan ébredése* nyelvi áthallásokra és szójátékokra érzékeny szövegében magyar ételek és italok – élükön az emblematisz gulyással és tokaji borral – többször is előfordulnak, természetesen a könyv nyelvezetéhez illő enyhén torzított formákban mint „goulache of Marge”, „hungulash”, „gaulush gravy”, avagy „majar bore” (vö. magyar bor), „feherbour” (vö. fehérbor) és „tokay”.<sup>66</sup> Figyelemre méltó, hogy a némiképp önarcképszerű „Shem, a tollnok” rész feltűnően nagy arányban tartalmaz magyar „szavakat”, amelyek nagy része – immár nem egészen váratlan módon – a táplálkozással kapcsolatos, mint például „czitround” (citrom), „tokay”, „kavehazs” (kávéház), és „somekat on toyst” (sonkát, tojást).<sup>67</sup>

A „Shem, a tollnok” fejezet egyik bekezdésében az író alakjával közvetlenül fonódik össze az szexualitás, az evés-ivás, sőt az ürítés élvezetének motívuma is, mindez magyar kontextusban.<sup>68</sup> Shem alantas ízlése és életvitele itt abban mutatkozik meg, hogy ahelyett, hogy jó ír whiskey-t vagy becsületes ír sört inna, mint más rendes honfitársa, inkább az európai kontinensen elterjedt romlott szokásoknak hódolva fehérbort iszik lelkes „jó, jó” kiáltások közepette. A helyzetet tovább színezi az, hogy a vágyott nedű forrása egy felséges magyar hölgy (hiszen az eredeti szövegben a „magyansty” egyszerre utal a *Magyar* és a *majesty* vagyis „felség” szóra) hordóként („winevat”) is értelmezhető, bőséges alfele („noble white fat”). Ez nyilván egyaránt izgalomba tudná hozni Leopold Bloomot (Molly Bloom „dús zsírszövetű hátsó féltekéje” imádóját)<sup>69</sup> és nagyapját („tekintélyes zsírrétegek” értő leíróját) is, és egyben távoli rokona lehet az *Ulysses*ből ismert szintén magyar főnemesi származású és hangsúlyos alfelű „Marha Virága kisásszony Putrápesthi grófnő”-nek. Mint egy osztrák–magyar főhercegnő (archduchess) és egy katolikus érsekség (archdiocese) keveréke, ez a kikapós „archdiochesse” mint ha a fehérborral egyetemben alkalmasint jóképű magyar szeretőt („feherbour”

<sup>66</sup> Az oldal- és sorszáмок a legtöbb angol kiadásban megegyeznek az első kiadásával (James JOYCE, *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber, 1939.): 165.14, 287.F4, 406.06, 88.20, 171.27, „tokay” 172.24.

<sup>67</sup> *Uo.*, 171.08, 172.24, 177.20, 184.31.

<sup>68</sup> A bekezdés az angol nyelvű kiadásokban a 171. oldal 23. soránál kezdődik.

<sup>69</sup> Szentkuthy, 1974, 830.

mint magyar *fehérbor* és angol *fair beau* összeolvasztása) is tartja (Imaz)na, melyek segítségével gyönyört kap és ad (amint azt a „jó, jó” kiáltások jelzik). Ez a figura tehát nem csupán újabb joyce-i fricska a katolikus egyház viselkedésével kapcsolatban, hanem a testi élvezetek újabb (osztrák–magyar) forrása és helyszíne.

Az efféle kis magyar éjjeliedény-zene azután természetesen kapcsolódik a magyar zeneszerzőknek Joyce műveiben tulajdonított szenvedélyes testiséghez is. Az *Ulysses* „Szirének”-epizódjában például Bloom maga társítja képzeletében felesége vizeletének éji zenéjét Liszt Ferenc „magyaros-cigányos” szemű rapszódiaival.<sup>70</sup> Ezek után az sem meglepő, hogy a *Finnegan ébredésében* a tollnok Shem padlóján összegyűlt irodalmi hulladék részeként olyan izgalmas magyar női ruhadarabot is láthatunk, mint bizonyos „víg özvegyek” harisnyatartóját. Ennek származási helye nyilván Lehár Ferenc tipikusan kelet-közép-európai operettje, melyet amúgy Triesztben 1907-ben éppen azelőtt mutattak be, hogy Joyce családjával visszatért néhány hónapos római tartózkodásukból.<sup>71</sup>

A testiség a magyarság mellett a zsidósággal és a bűnbeeséssel is összefonódik Joyce utolsó regényében. Itt egy professzor, akinek nevét („Professor Loewy-Brueller”) Joyce az antropológus Lucien Lévy-Bruehl-től kölcsönözte, ugyanis *Miért nem születtem kereszténynek, és miért nem beszélhetek az ehetőimről* címmel írt könyvet, és azt a „Fügefalevél és Apja” kiadónál jelentette meg egy „Judapest”-té vált Budapesten.<sup>72</sup> Talán az öreg Virág egyik kései reinkarnációját ismerhetjük fel ebben a német nyelvű, az evés iránt érdeklődő és az elveszett ártatlanság fügefalevelei által körülvelt magyarországi zsidó tanárban.

Ha már a *Finnegan ébredésében* a magyar motívumok a bűnbeeséshez és az érzéki élvezetekhez kapcsolódnak, természetesen tűnik a magyar mint bűnbeesett nyelv gondolata is. Az indoeurópai nyelvekétől gyökeresen eltérő szókincsű és nyelvtani felépítésű magyar nyelv ugyanis megdöbbenően homályos marad még a Joyce-hoz hasonló, több európai nyelvet kiválóan beszélő emberek számára is. Így a magyar, más finnugor nyelvekkel egyetemben, jelképévé válhat az emberi nyelvek bűnbeesést követő bűnös hamisságának, homályosságának és érzékiségének. Erre utal például a könyv apafigurája bukásáról szóló bírósági jelenet, melyben egy szenvedélyesen lobbanékony magyar nyelvet látunk („inbursts of Maggyer”), amely a szintén finnugor lapp nyelvvel karöltve a „lappish language” szókapcsolat tanúsága szerint a nyelvbtlás avagy a nyelv bűnbeesése

<sup>70</sup> *Uo.*, 350. Ez a motívum akár Griffith egyik romantikus újságcikkéből is származhat, ahol Petőfi úgy jelenik meg, mint aki „a cigány tábortüzeknél időzván a nomádok vad rapszódiainak hangjaira hazafias költeményeket komponál”. Arthur GRIFFITH, *Petőfi, Poet and Patriot*, in *United Irishman*, 1904. december 24., 3.

<sup>71</sup> Lehár és Liszt bonyolult nemzeti önazonossága és osztrák–magyar háttere is hasonlítható Bloom kalandos származástörténetéhez.

<sup>72</sup> Az eredeti angol szövegben ezek a részek a 150. oldal 15, 26–28 sorában találhatók. A „Judapest” nem okvetlenül Joyce saját alkotói leleménye: már 1900 körül használta ezt a szókevercset Bécs antiszemita keresztény-szocialista polgármestere, Karl Lueger.



(*lapsus linguae*) hordozójává válik. A fehér ezen a nyelven csalfa módon feketének tűnik és viszont („black looking white and white guarding black”), de a szavak és jelentések efféle intim kettősségéhez rögvest csatlakozik az emberi testek játéka is, és így a szöveg végül komplex nyelvi örömök jelenlétét sugallja. Ily módon a Griffith egyes brit forrásai által a magyaroknak tulajdonított túlzott szenvedély és zabolátlan, megtévesztő képzelet itt kamatostul tér vissza, amennyiben a magyar nyelv örömteli nyelvi és testi csintalanságoknak ad teret.

Az, hogy a magyar és nyelvrokonai bővelkednek az indoeurópai nyelvekétől eltérő furcsa névszói esetekben már magában is arra rendeli őket, hogy az emberi kifejezőmód elesettségének szimbólumává legyenek. A *Finnegan ébredése* egyik, az éppen Brutus és Caesar bőrbe bújó szereplők konfliktusát tárgyaló szakaszát például az teszi még homályosabbá, hogy benne többszörösen is „megesett”, vagyis egymásnak ellentmondó, részben fiktív esetekkel („inessive and impossible,” „interlocative” és „conprovocative”) terhelt magyar hatású névszók („kezem”, vö. *kezem*; „hazbane”, vö. *házban*) kerülnek a szereplőkéhez hasonlatos konfliktusokba.<sup>73</sup> Egy másik, több Magyarországra vonatkozó utalást tartalmazó részletben maga a toldalékolás válik a bűnbeesés utáni testiség nem egészen bűnbánó metaforájává: itt az ölelés ragozásba-ragaszkodásba fordul (és viszont).<sup>74</sup> Joyce trieszti tartózkodása azáltal is hozzájárult kései művének efféle motívumaihoz, hogy elérhető közelbe hozta a meglehetősen egzotikus agglutináló nyelvek egyikét, a magyart.

A korábban idézett, „Burrus and Caseous” konfliktusáról szóló rész a finnugor nyelveket azáltal is az elesettséggel és bűnbeesettséggel társította, hogy a „Persic-Uraliens” kifejezésben a bukott főszereplő, Persse O'Reilly a permi és uráli nyelvekkel vegyül. Ugyanitt a „Fonnumag-ula” az előbbi bukott hős egy másik alteregóját, Finn MacCoolt olvasztja össze a finn (és talán magyar) nyelvvel. A finnugor nyelveknek a Finn MacCool mitikus és a címszereplő Finnegan komikus alakjával való, a „finn” szócska véletlenszerű egybeesésén alapuló asszociációja amúgy az ír nyelvhez is elvezet, nem is haszontalanul. Mint korábban láttuk, Griffith az ír és magyar nyelvnek közös szkíta eredetet tulajdonított, Joyce maga pedig az ír, föníciai és héber nyelvek eredetét magyarázta hasonlóképpen *Írország, szentek és tudósok szigete* című, már többször idézett előadásában. Az *Ulysses* „Ithaka” melléknevű 17. epizódjában az ír és magyar nyelv Griffith-féle felfogásához hasonlóan az ír és a héber mint ősi keleti nyelv jelenik meg, melynek egzotikus érzékisége és testisége „gutturális hangok” és „diakritikus aspiráltak”<sup>75</sup> formáját ölti, és amelynek bonyolult esetjelölési szabályai a *Finnegan ébredése* nézőpontjából egyszersmind bűnbeesettségüknek is bizonyítékai. A „keleti”,

<sup>73</sup> Az eredeti angol szövegben ezek a részek a 162. oldal 19–21. sorában találhatók.

<sup>74</sup> Joyce eredeti szövegében: „Enjombyourselfs thurily! ... Embrace her bashfully by almeans at my frank incensive and tell her in your semiological agglutinative yez, how Idos be asking after her” (*Finnegans Wake*, 465.10–14).

<sup>75</sup> Szentkuthy, 1974, 774.

homályos és érzéki, esetekben és furcsa ékezetekben bővelkedő magyar nyelv így visszatekintve természetes rokonává válik a Stephen ősei által beszélt írnek és a Bloom ősei által beszélt hébernek.

Amint azt Marilyn Reizbaum *James Joyce's Judaic Other* című könyvében megjegyzi, a hódítókkal szembeni ellenállás hosszú történetét végigszenvedő, és az európai történelemben rendre a kívülálló „másik” szerepére kárhoztatott zsidóságot könnyű összevetni olyan más elnyomott népekkel, mint az írek vagy a magyarok.<sup>76</sup> A monarchiabeli Triesztben Joyce az ír nemzeti feltámadás párhuzamát az olasz irredentizmusban is felismerhette, és még az ír és szláv nemzeti „szellemben” is felfedezett hasonlóságot.<sup>77</sup> Joggal merül fel tehát újból a kérdés, hogy az ír író miért nem olasz vagy szláv, hanem magyar és zsidó nemzeti háttérrel adott modern Odüsszeuszának. Talán soha nem fogunk erre pontosabb választ adni annál, mint amit Joyce egykori titokzatos kijelentése („Mert az volt”) sugall – vagyis hogy a Bloom alakjához mintájául szolgáló emberek magyar és zsidó származásúak voltak.

Ebben a tanulmányban mégis azt igyekeztem megmutatni, hogy Joyce a *Verseny után* című novellától a *Finnegan ébredéséig* húzódó, az irodalmi szereplők eltestetlenítése ellen vívott hosszú harcában tudatosan alkalmazott magyar motívumokat. Úgy tűnik, hogy Arthur Griffith-nek nemcsak a politikai nézetei voltak nagy hatással Joyce gondolkodására, hanem a *Magyarország feltámadásában* megjelenő magyarságkép is beépült a bennünk rejtező „másik”, az érzéki-testi ember regényes feltámasztásának joyce-i programjába. Az író trieszti magyar származású, hús-vér ismerősei szolgálhatnak arra magyarázatul, hogy Griffith eszményített ír–magyar jellemével szemben Joyce műveiben egyre érzékibb „magyar” motívumokra lelünk. Így válhatott az érthetetlen nyelvű, nagyevő, nagyivó, nagytermészetű és művészi hajlamú „magyar” az írek és zsidók társává a jelképes másságban.

<sup>76</sup> Marilyn REIZBAUM, *James Joyce's Judaic Other*, Stanford, Stanford University Press, 1999, 19.

<sup>77</sup> Vö. Joyce költői kérdését az *Írország, szentek és tudósok szigete* című előadásából: „Vajon arra rendeltetett-e a kelta szellem, hogy mint a szláv, melyre sok tekintetben hasonlít, felfedezéseivel és intézményeivel gazdagítsa civilizációnk öntudatát?” (*Occasional, Critical, and Political Writing*, 124).

BÓKAY ANTAL

## Nyelv és pszichoanalízis a *Finnegans Wake*-ben<sup>1</sup>

Aligha van olyan jelentős vagy jelentéktelen szellemi mozgalom, gondolatrendszer és nyelv, amely valamilyen sajátos, átpoetizált formában ne jelent volna meg Joyce látókörében. Nem különös tehát, hogy a személyesség történeteinek ez a radikális megújítója kapcsolatba került a korában, környezetében már oly közismert „személyesség-diszkurzussal”, a pszichoanalízissel. Ez a kapcsolat azonban kétségtelenül ellentmondásos, semmiképpen sem az a lelkes elfogadás, mint amit Thomas Mann írásaiban olvashatunk, és nem is az az elutasítás, amellyel Karl Kraus vagy éppen Robert Musil illetve Freud századforduló után rohamosan terjedő tanait. Az elutasítás kimondásának gesztusai Joyce-nál az elfogadás rendkívül mély, de többnyire titokban tartott reakcióival párosulnak. Mintha túlságosan, bántóan közel lenne hozzá a pszichoanalízis. Éppen úgy történik minden, mint ahogy Freud eltagadta Friedrich Nietzsche hatását, párhuzamát: ő nem filozófiát akart, mondta, hanem egy gyógyító gyakorlatot, nem terminusok konstatív rendjét, hanem sor-alakító performatívumokat. Joyce viszont nem akart gyógyító, pszichiáter lenni, sőt tartott a gyógyítás aktusában megnyíló veszedelmes mélységtől (az önmagában rejlő pszichés gubancból, betegség-csírától), ő irodalmat, regényt akart írni. És ilyenkor, az utak szétválásakor, mindig meg kell tenni az elválasztás és elutasítás gesztusát, sőt kifejezetten meg kell tenni, ha a széttörő szubjektum filozófiája, a gyógyító gyakorlat szakadéka, és az irodalomban disszeminálódó én valahol ugyanazon gyökér vagy gyökértelenség produktuma. Az azonosság és a benne rejlő megszakíthatatlan ismétlés differenciálatlansága mindig veszélyesebb a különbség, a differencia keretet adó hatalmára, mint a (talán téves, akár ellenséges, de távolságtartó) elválasztottság, a mégoly üres és kiábrándító határok meglétének fel- és elismerése. Mi azonban, jámbor utódok, nagyobb veszély nélkül egymásra olvashatjuk a két diszkurzust, Freudét és Joyce-ét, és remélhetjük, hogy e kapcsolat feszültsége árán némi magyarázatot nyerünk mindkét beszéd talányos elemeire és önmagunk érthetetlenségeire is. Erre a legmélyebb rétegre utal, hogy Joyce a nyelv misztikumának személyre szóló üzeneteként fedezte fel,

---

<sup>1</sup> A tanulmány egy részlete megjelent, in *Az irlandisztika nemzetközisége*, szerk. HARTVIG Gabriella, KURDI Mária, VÖÖ Gabriella, Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2002, 32–39.

hogy „a név 'Joyce' ugyanazt jelenti az angolban, mint a 'Freud' a németben”<sup>2</sup> (a „joy-s” és „die Freude” ugyanazt jelenti, mindkettő: „öröm”), azaz ők ketten a nevükön keresztül ugyanabba az inskripcióba vésődnek be.

### *Filológiai háttér*

Mint annyi más tény kapcsán, Richard Ellmann<sup>3</sup> Joyce életrajza a pszichoanalízisről is bőséges információt szolgáltat. Joyce már korán megismerte a pszichoanalízist: egy trieszti tanítványa, Paolo Cuzzi 1913-ban Freud *Öt előadás a pszichoanalízisről* című könyve kapcsán beszélgetett Joyce-szal az elvétésekről, ezek tudattalan háttéréről (Ellmann, 351). Jean Kimball szerint<sup>4</sup> „Joyce már jóval az *Ulysses* megírása, sőt a *Portrait* befejezése előtt megismerkedett a pszichoanalitikus elmélettel”, Zürichben pedig egy másik trieszti tanítvány útján került kapcsolatba Dr. Edoardo Weiss-szel, „aki az egyik legkorábbi tanítványa volt Freudnak, és az első pszichoanalitikus Olaszországban” (Ellmann, 405). Zürich természetesen Carl G. Jung városa volt, és Joyce így vele is megismerkedett és több alkalommal találkozott. Viszonya a pszichoanalízishez azonban kezdettől fogva ellenérzésekkel teli volt, Ellmann (393) megjegyzi, hogy amikor Oscar Schwartz felhozta, „Joyce elhárította a témát mint abszurdot, mondván hogy a pszichoanalízis szimbolizmusa mechanikus, a ház mindig méhet jelent, a tűz falloszt”. Joyce igen figyelmes olvasó volt, nyilván nem értette annyira félre a pszichoanalízist, hogy a mechanikus szimbolizáció bűnét komolyan gondolta volna. Valószínű, hogy sokkal közelebb volt hozzá, mint azt elismerte, és a tiltakozás pontosan ellenkező célú, elhárítani akarja a kénytelen, kényelmetlen beismerést. „Joyce olyan sok ponton volt közel az új pszichoanalízishez, hogy mindig megtagadta, hogy érdeklődne iránta. 'Miért van ez sok hajcihő a tudattalan misztériuma kapcsán?' kérdezte Budgent egy este” (Ellmann, 450). Ugyanakkor – Ellmann szerint – szorgalmasan lejegyezte felesége álmait és Freudhoz hasonló módon interpretálta azokat.

Negatív viszonyát a pszichoanalízishez tovább erősítette a Junggal kapcsolatos ellentmondásos események sora. 1919-ben Mrs. MacCormick, Joyce gazdag patrónusa megpróbálta rávenni az író, hogy menjen Junghoz analízisre. Joyce visszautasította az ajánlatot, a hölgy pedig megszüntette a korábban nyújtott támogatást. Már Párizsból írta a zürichi időszakról Harriet Weavernek, hogy „Egy

<sup>2</sup> John KIDD, *Joyce and Freud: 'Only namesakes'*, in James Joyce Quarterly (továbbiakban: JJQ) 22. évf., 1985/1, 81–83.

<sup>3</sup> Richard ELLMANN, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1959. A kötetre a továbbiakban (Ellmann) formában a főszövegben lapszámokkal hivatkozom.

<sup>4</sup> Jean KIMBALL, *Freud, Leonardo, and Joyce: The Dimensions of Childhood Memory*, JJQ, 17. évf., 1980/2, 165. Itt és másutt, ahol ezt külön nem jelölöm, a magyar fordítás tőlem (B. A.) származik.

csomó ember Zürichben megpróbálta meggyőzni önmagát arról, hogy lassan megbolondulok és megpróbáltak rávenni arra, hogy vonuljak be egy szanatóriumba, ahol egy bizonyos Dr. Jung (a svájci Subidam, aki nem keverendő össze a bécsi Subiduval,<sup>5</sup> Dr. Freud-dal) mulattatja magát olyan urak és hölgyek kárán (a szó minden értelmében), akik hóbortjaik miatt bajban érzik magukat” (Ellmann, 525). 1931-ben aztán egy további szerencsétlen történet bontakozott ki: az *Ulysses* német fordításának kiadója, Daniel Brody Jungot kérte meg, hogy írjon előszót az új kiadáshoz. Jung azonban nem sokat értett a regényből, leginkább saját elméletei illusztrálására használta, és Joyce írását a szkizofrén gondolkodás példájaként emlegette (Ellmann, 641–642). Az előszó annyira rosszul sikerült, hogy a regény végül nélküle jelent meg. A tanulmányt Jung átdolgozta, és csak 1932-ben publikálta. Ezt a verziót egy meglehetősen hízelgő levél kíséretében küldte el Joyce-nak, a gesztus azonban már nem sokat változtatott Joyce véleményén. Az is kétségtelen, hogy a jungi analitikus pszichológia a maga kötöttebb szimbolikus rendszerével, a személyesség háttérbe szorításával sokkal kevésbé volt alkalmas Joyce céljaira, mint a freudi. A *Finnegans Wake*-be, mint látni fogjuk, ezért sokkal inkább Freud írásai épülnek be.

Egy másik lényeges szál Luciához, Joyce lányához kapcsolódott. A harmincas évek elején Lucia betegsége, szkizofréniája, egyre ijesztőbb mértéket öltött. Joyce – akihez lánya nagyon erősen kötődött – a remény fenntartása érdekében folyamatosan próbálkozott megfelelő segítség, orvosi ellátás keresésével. Ellmann leír egy majdnem tragikus végű eseményt; 1934 nyarának végén Lucia a négy sarkán felgyújtotta a szobáját. Joyce elhatározta, hogy a lányt egy folyamatos felügyeletet biztosító zárt intézetben helyezi el, a zürichi elmeklinikán, Burghölzli-ben. Lucia az őt fogadó orvos azon kérdésére, hogy miért gyújtotta fel a szobát azt válaszolta, hogy „apakomplexusa nagyon vörös volt, pontosan olyan mint a tűz” (Ellmann, 688).<sup>6</sup> Szeptemberben Lucia a közeli Küsnachtba, egy privát szanatóriumba került, ahol Jung lett az orvosa. Ellmann beszámol arról, hogy a kezdeti sikerek után Jung nem tudta Lucia betegségét kézben tartani. Jung egy interjúban említi, hogy azzal nyugtatta meg a saját elmeépsége kapcsán is aggódó Joyce-ot, akinek a regényében pontosan olyan fura, *portmanteau* szavak jelentek meg, mint lánya szkizoid nyelvében, hogy „ők olyanok mint a víz mélyét kutató két ember, aki közül azonban az egyik elmerült, a másik viszont csak lebukott a mélybe” (Ellmann, 692).

<sup>5</sup> Itt Joyce természetesen Lewis Carroll *Alice Tükkörországban* című könyvének az eredeti szövegben Tweedledee és Tweedledum névre hallgató két figurájára utal. Carroll sok szempontból jelentős forrás Joyce számára, már a *FW* első oldalán megjelenik, és fontos szerepet kap Humpty Dumpty (Dingi Dungi), a falon ülő tojás.

<sup>6</sup> Lucia Joyce 1907-ben született, és 1982 decemberében halt meg. Levelei a University College London, James Joyce Center gyűjteményében találhatók. Vö. Ira B. NADEL, *Lucia Joyce: Archival Material at the James Joyce Center, University College London*, JJQ, 22. évf., 1985/4, 397–404.

*A pszichoanalízis tematikus jelenléte a Finnegans Wake-ben*

A filológiai párhuzamok azonban csak a tárgyi jelenlétet jelzik, sokkal fontosabbak azok a helyek, ahol a regény szövegében a pszichoanalízis terminológiája közvetlenül megjelenik. A szakirodalom jelentős számú intertextuális referenciát talált, a pszichoanalízis és terminológiája olykor jól láthatóan, máskor alig felfedezhetően belefonódott a *FW* szövegébe. A regény alig kivehető szereplői és eseményei is a pszichoanalízis köré helyezik a szöveget, hiszen egy belső (ödipális/pre-ödipális) családi drámáról van szó, HCE az apa, ALP az anya, lányuk és két fiuk a szöveg alakjai. Az eseménysor valamiféle kimondhatatlan, az apa által elkövetett vérfertőző bűn következménye. Ennek a makrotörténetnek számtalan ismétlődéséből, transzformációjából, ciklikusan ismétlődő újraelmondásából áll maga a regény. Az I. könyv 5. fejezete tartalmazza például a nevezetes „mama-festa” levelet, a mama manifesztumát, azt, amit elvileg az anya, Anna Livia Plurabelle („Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities” [104] – Anna, aki nemcsak a leghatalmasabb [Allmightiful], hanem a leginkább labirintus-szerű (all-maze-ful), az örökké élő, aki teremtetője, elhozója a sokféleségnek, sokszorosságnak) ír, bár amit a fejezet végén nem ő, hanem „Shem a Tollnok” jegyez, ír alá.<sup>7</sup> Ebben az apa, a férfi szexuális kicsapongásáról is van szó, és az apafigura, Father Michael, a „gerontophil” férfi, nem hagyja ki a lehetőséget, amikor a szűzek szándékosan leesnek előtte biciklijükről és biszexualitásukról („deliberately summersaulting of her bisexycle”). És „Ki legyen a további apa-potenciál?” kérdezi Joyce („Be who farther potential?”): „and so wider but we grisly old Sykos whop have done our unsmiling bit on ‘alices, when they were yung and easily freudened” (115:20–23) – vagyis „und so weiter” (vált át Freud nyelvére), mi szörnyű vén Sykos-ok, (‘pszichoszok’), akik megcselekedtük mosolytalan tettünket az Alizonkon (újra Carroll-referencia), vagyis an ‘alices’-t, (analízist) végeztünk rajtuk, mikor fiatalok (Jung) és könnyen Freud-olhatók voltak. A példa azért érdekes és jellemző, mert világos benne, hogy nem a pszichoanalízis szokásos átvételéről van szó, nem arról, hogy a pszichoanalízis segítségével, hátterével mondjuk egy jól kidolgozott Ödipusz-történetet ír a szerző. A pszichoanalízis egészen más narratív helyzetben, mintegy metafikcionálisan van jelen és tör át olykor a regény szövegébe. Hasonló, pár sorral későbbi példa a lányról szól, a „neurastenia nymphoholept”-ről, aki bekerül egy „inverted parentage”-be, egy fordított, kifordított szülői kapcsolatba, „with a prepossessing drauma present in her past” (115:31), azaz egy őt előzetesen már birtokló drauma van jelen a múltjában. A „drauma” szó egyszerre jelent álmot németül (der Traum) és angolul („dream”), jelent továbbá „traumát”, mely a pszichoanalízis szerint a korai szexuális csábítás következménye, a lelki betegség forrása, kitörölhetetlen narratív nyom, egy létmeghatározó

<sup>7</sup> Írás és aláírás különbsége kapcsán vö. Jacques DERRIDA, *Signature Event Context*, in *Uő, Margins of Philosophy*, ford. Alan Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1982, 307–330.

előzetesség („prepossessing”), majd mindez létrehoz egy sorsot, egy „drámát”, amiből valaki személyes élete épül fel. A freudi utalás eltéveszthetetlen, hiszen nem egy vonatkozás, hanem egy egész paradigmásor, egy nyelvi szintű, elsősorban hangtessen alapuló ismétléses többszörözés rejlik a szóban, árad szét a szó környezetére is.

Nem könnyű persze a számtalan hasonló hangzású, kapcsolódó jelentésű szó közül kiválasztani azokat a jeleket, amelyek a pszichoanalízis ilyen sajátos átvételét jelzik. Daniel Ferrer azonban egyik fontos tanulmányában<sup>8</sup> Joyce 1925-ös (VI.B.19 jelű) jegyzetkönyve kapcsán kimutatta, hogy 1925 végén, a *FW* utolsó előtti fejezetéhez Joyce részletes jegyzeteket, idézeteket és átírásokat készített két Freud műből, két esettanulmányból, a *Kis Hans*ból és *A Farkasember*ből.<sup>9</sup> Ferrer a Freud szövegek angol fordítása alapján több tucat szót, kifejezést azonosított Joyce jegyzetfüzetéből. A párhuzamok érdekessége, hogy – az előbb bemutatott példákhoz hasonló módon – nem nagyobb értelmi hasonlóságokra épülnek, hanem azonos hangzású szavakban, egy-egy asszociatíven jelentős kifejezésben, szétszórt, fragmentált azonosságokban (azaz újra szétszóró szerepű paradigmásorokban) jelentkeznek. A téma az apa-fiú kapcsolat (hiszen mindkét Freud esettanulmány a kisgyerekkori, infantilis szorongások, az apával kapcsolatos elfojtott indulatok, félelmek témájával foglalkozik), és ez már az *Ulysses*ben is jelentős szerepet kap, a *FW*-ben pedig, elsősorban Shaun<sup>10</sup> figuráján keresztül még gyakoribbá, fontosabbá válik.

A III. rész III. fejezetében egy meghatározatlan szereplőjű párbeszédet olvashatunk, mely tele van szórva a „farkas” szóval és más pszichoanalitikus elmélet-hez tartozó emblematikus jellel. „Is there cold on ye, doraphobian” (478:32), majd később: „Crouch low, you pigeons three! Say, call that girl with the tan trees awn! Call Wolfhound! Wolf of the sea. Folchu! Folchu!” (480:4–5). *A Farkasember* olvasója azonnal Freud egyik páciense álmában oly fontos görnyedő, padlót felmosó cselédlány képére asszociálhat („crouch low”), ehhez kapcsolódik a „farkas” szó kétszeres felbukkanása, és megjelenik az a fa is, amelyen a Farkasember álmában a farkasok ültek. A lap alján aztán megszaporodik a farkasra (és az apával kapcsolatos szorongásra) történő utalás:

A child's dread for a dragon vicefather. Hillcloud encompass us. You mean you lived as milky at their lyceum, couard, while you learned, volp volp, to howl yourself wolfwise. Dyb! Dyb!

<sup>8</sup> Daniel FERRER, *The Freudful Couchmare of d: Joyce's Notes on Freud and the Composition of Chapter XVI of Finnegans Wake*, JJQ, 22. évf., 1985/4, 367–382.

<sup>9</sup> A két Freud mű magyarul: *Egy ötéves fiú főbiájának analízise. A 'kis Hans'*, in *Freud művei* II, *A Patkányember*, Bp., Cserépfalvi, é. n., 11–212; *Egy kisgyermekkori neurózis története*, in *Freud művei* VII, *A Farkasember*, Bp., Filum Kiadó, 1998, 75–188.

<sup>10</sup> Érdekes, ahogy Ferrer Shaun ikonját, a fordított nagy V-t levezeti. Freud a Farkasember álmának értelmezésekor az *Espe* / *Wespe* különbség W-jéről írt.

– I am do dob dobbling like old Booth', corteous. The cubs are after me, it zeebs, the whole totem pack, vuk vuk and vuk vuk to them, for Robinson's shield.

– Scents and gouspils! The animal jangs again! Find the fingall harriers! here howl me wiseacres hat till I die of the milkman's lupus!

– What? Wolfgang? Whoah! talk very slowe! (480)

Az első mondat jelzi a gyerek szorongását az apával (a sárkányos helyettes-apával) szemben, majd a szöveget előnti a farkasra, a farkasüvöltésre való utalások sora (howl wolfwise; totem pack; milkman's lupus; Wolfgang). A szétszórt szövegre mintegy ráolvasódik, projektálódik *A Farkasember* függetlenül attól, hogy a kettő között van-e bármiféle tényleges kapcsolat.

Másik példám a következő fejezet másfél mondata. Előtte szó van arról, hogy ez egy „fa-történet” („Tis a tree story” 564:23), majd utána egy felkiáltás „Ulvos! Ulvos!” (565:5), meg hogy „You were dreamend, dear” (565:18).

A scarlet pimparnell now mules the mound where anciently first murders were wanted to take a rot. By Feud fionghalian. Talkingtree and sinning-stone stay on either hand. Hystorical leavesdroppings... (564:28–32)

A „scarlet pimparnell” Orczy bárónő 1905-ben angolul megjelent népszerű regényének címére utal, a regény hőse egy angol arisztokrata, aki boszorkányos ügyességgel menti ki a francia forradalom karmaiból a kivégzésre ítélt arisztokratákat. Az eredeti szó persze „pimpernell”, így a „pimparnell” már utal Parnellre, az ír nemzeti eszme híres képviselőjére, a *FW* ismétlődően megjelenő apafigurájára. Ez a személy „keresztezi/öszvérezi a dombocskát, amelyen ősi gyilkosságok gyökeret vertek/rothadtak (root/rot). A homályos szexuális vonatkozás mellett az ősi, első gyilkosság utalás Freud elméletére, miszerint a totemisztikus társadalomban az ifjak fellázadnak az apa hatalma ellen, megölik, de lelkük mélyén hatalmát tovább cipelik. A következő mondat („Feud fionghelian”) Freudot és Finnegan kapcsolja össze, azonosítja egymással. A „talkingtree” a pszichoanalízis gyakorta felidézett definíciójára utal, amit Anna O. eredetileg is angolul („talking cure”) mondott ki még Breuernak. A fa kétségtelenül a farkasok fája, amelyről az esettanulmány álomfejtése szólt, továbbá az élet fája, vagy még inkább a bűnbeesés fája, hiszen utána rögtön ott áll a „sinningstone”, a bűn köve.

Jól érzékelhető a pszichoanalízis különleges szerepe ezekben a szövegekben. Egyáltalán nem arról van szó, hogy a pszichoanalitikus ismeret színezné, vagy akár megalapozná az egyes jeleneteket. Sokkal inkább arról, hogy a pszichoanalitikus terminusok erőszakosan betörnek a szövegbe, és elméleti, elvi konstrukciót képeznek, mintegy rákényszerítik a megfejtőt arra, hogy a regény adott mondatához, szavához valamilyen pszichoanalitikus terminust és eszmét kapcsoljon. Nem a narratíva emeli szövetébe önnön forrásaként a világ dolgait, hanem egy veszélytelen kis történetbe mintegy kivédhetetlenül belép az attól szinte teljesen független, komoly metonimikus távolságra telepített veszedelmes asszociáció.



A pszichoanalitikus üléseken szokott ilyen esemény napvilágra kerülni. A *FW* most idézett részlete, sőt a *FW* egésze a személyesség, a bensőség sajátos módon retorizált elméleteként olvasható, olyan beszédmoddként, amely műfájában rokon a posztmodern teóriákkal. Sokszor egy-egy odavetett, szintagmatikusan szabálytalan, értelmetlen szóban egy egész elmélet, egy teljes metaszóveg rejlik. A fenti részben szereplő „hystorical” kifejezés például két terminust, a ’történeti’ és a ’hisztéria’ fogalmait kapcsolja össze. A hisztéria egy emlékezetből, feldolgozásból kizárt belső történet, a traumás emlék következménye, és ez a torz szó voltaképpen a *FW* történetiség-felfogásának összefoglalása. Egy olyan történelemről van szó, amely személyes, az ént felépítő, vagy még inkább a koherensnek mondott, gondolt ént veszélyeztető egykori fragmentálódott, elfelejtethetetlen történetek halmaza (maga a hisztéria is egyfajta ön-retorizálás). A történetek ráadásul nem is feltétlenül valóságos megtörténések, hanem hallucinatív, imaginatív tulajdonítások, konstrukciók is lehetnek, amelyek a személyességből kiáradnak a környezetre, a dolgok rendjére, és előntik a „nagy történelmet” is. A történelem így a belső retorika produktuma, mégpedig abban a pillanatban tetten érve, amikor az a trópusból (egy imaginatív, retorikai produktumból) performativitásba (materiális sorskonstrukcióba) lép át.<sup>11</sup> A történelem Joyce szerint (és a pszichoanalízis szerint is) egy bizonyos „traumscrap” (623:36) azaz transzkripció, a közvetítés, az átírás, az átvetítés lényegi szerepét felvevő inskripció, amely ugyanakkor „traum” (der Traum) azaz álom is, de mindemellett „trauma”, egy elfelejtethetetlen imaginatív mégis materialitás-személyes esemény és végül, de nem utolsó sorban „scrap”, vagyis ócska kis darab, papírfecni, kaparás, egy lényege szerint totalizálhatatlan fragmentum, ami nem egy rejtett egész széttöréséből, hanem egy eleve disszeminálódott módon alakuló élményszériából származik.

Joyce-nál tehát nem arról van szó, hogy a pszichoanalízis újfajta, személyességről szóló látásmódja beépül a szereplők, emberi viszonyok rajzába, a pszichoanalízis nem fikcionális komponens, hanem a pszichoanalitikus elmélet szavai, terminusai, jellemző metaforái (pl. ilyen volt a „farkas”) belekeverednek a szövegbe, nem beépülnek, hanem állandóan érzékelhető módon rávetülnek a fikcióra, a rendkívül fragmentált, szűkös történetre. Az előbb idézett „doraphobian” kifejezés semmiféle kapcsolatban sincs a szöveg adott pontján elképzelhető szereplővel, emberi viszonnyal, hanem kizárólag egy odavetett név, egy szakterminus, amely a szerző, Joyce erőszakos közbeszólásaként emlékeztet minket Freud nevezetes Dóra-esetére. Nem a történet „dórai”, hanem figyelmeztetést kapunk arra, hogy olvassunk „dórai” módon, olvassunk pszichoanalitikusan. A pszichoanalízis metapszichológiként van jelen és a regényhez képest *metafikcionális pozíciót kap*. Lényeges kérdés tehát, hogy mi is ez a metafikcionalitás.

<sup>11</sup> Itt nincs lehetőségem erről többet írni, de pontosan ezt a radikálisan új történetiség-felfogást találjuk meg Paul de Man *Schiller és Kant* című tanulmányának az elején. Vö. Paul de MAN, *Estétikai ideológia*, Pécs-Bp., Janus–Osiris, 2002, 133–135.

*A történet felszámolása – a regény mint (pszichoanalitikus) metafikció*

A metanarratív pozíció láthatósága, szerepe a modern narratológia és a narratíva kitüntetett problémája. Minden narratív beszédmód jellemzője, hogy a történetet valaki valahogy elmondja. Ez a metanarratív pozíció azonban a hagyományos történetekben magától értetődő, szinte láthatatlan. A modern narratív formák alakulása és ezzel együtt a modern narratológia fogalmai is jelzik, hogy az elmondott és az elmondás módja közötti viszonyban a 19. század második felétől jelentős változások történtek, azaz felértékelődött, sőt meghatározó jelentőségűvé vált a metanarratív pozíció szerepe (Flaubert és Dosztojevszkij regényei kezdik ezt a ma is folytatódó sort, illetve Propp, Bahtyin, később Barthes, Uszpenszkij, Genette és sokan mások vannak le belőle elméleti következtetéseket). A történet ekkor már nem automatikusan mutatja önmagát, hanem egyre bonyolultabb elmondási stratégiákat rejt, olyanokat, amelyek nemcsak a szerző „történet-olvasási” módszerét, írásmódját jellemzik, hanem kényszerűen rátelepszene a mi befogadói szempontú olvasási stratégiánkra is, vagyis nem egyszerűen befogadjuk a történetet, hanem folyamatosan döntenünk kell, hogy a megsokszorozódott, ellentmondásos szempontokból melyiket vállaljuk fel.

A későmodern regény, és persze Joyce-é is, a metanarratív pozíció szerepét tovább erősíti, sőt a közvetlen történet metanarratív felülírásával az értelmezés és megértés meghatározó kritériumává emeli. Az *Ulysses*t ma mindannyian a Homérosz *Odüsszeiájának* sémája szerint olvassuk, az európai kultúra „ős-narratívájának” egyfajta ismétléseként. Ez a radikálisan meghatározó metanarratív pozicionálás azonban, a címen (a latin néven) kívül, az *Ulysses* közvetlen szövegéből egyáltalán nem nyilvánvaló, hiszen hiába keresnénk a közvetlen, tematikusan is hűséges történetátírásokat (olyanokat például, mint amilyeneket Thomas Mann *József és testvérei* című regényében a Biblia adott helye kapcsán találhatnánk). A metapozíció sokkal láthatatlanabb, formálisabb és meghatározóbb lett, úgy működik, mint egy rejteketakat bemutató térkép, mely nem a táj olvasására, hanem a benne rejtőző titkok megmutatására szolgál, és valamilyen szubjektív szempontból radikálisan újraírja a tárgyi környezetet. A szerző jellemző gesztusa volt, hogy mivel a követendő metanarratív pozíciót az olvasók a kapott tárgyias konstrukció alapján nem érzékelték, Joyce a regény 1922-es megjelenése után nyolc évvel autorizálta a Stuart Gilbert *James Joyce's Ulysses* című könyvében közölt táblázatot, azaz maga jelentette meg a titkokat felfedő metanarratív térképet.<sup>12</sup> A táblázat az egyes fejezetekhez az *Odüsszeia* egyes személyeit, eseményeit rendeli, de hozzákapcsol még ezekhez egy-egy sajátos színteret, egy időszakaszt, egy testrészt, egy művészeti ágat vagy tudományt, egy színt, egy szimbólumot és egy elbeszélési technikát. Ez a gesztus rendkívül jelentős, hiszen ezzel válik a metanarratív pozíció fontosabbá, sűrűbbé (vagy legalábbis egyenrangúvá) magá-

<sup>12</sup> Stewart GILBERT, *James Joyce's Ulysses*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, 38.

val a narratívával. A séma egy olyan paradigmatisálási javaslat, amely nem a szöveg poétikai funkcióját (szimbolikáját) érinti (néha meglehetősen nehéz, sőt erőltetett egy-egy Joyce által jelzett szimbólum tényleges feltalálása a szövegben), hanem az olvasásban kezd el működni. Nemcsak arról van szó, hogy a belső, textuális (narratív) paradigmák nem elegendők, hanem arról is, hogy az alpnarratívával szemben, a metaszinon új, attól eltérő paradigmatis viszonyok definiálódnak. A narratíva és metanarratíva között immár nem különbség, hanem törés, szakadék, ellentmondás található.<sup>13</sup> A metanarratíva törli a narratívát.

Az *Ulysses* sémája racionális séma, formális építmény, mely egy valódi, bár önmagában igen szűkös idejű és terű történet értelmét sokszorozítja meg. A *FW*-ben tovább redukálódik a hagyományos értelemben vett történet, benne semmi sem történik, ezért a metanarratív pozíció abszolút uralomra jut. Ráadásul ehhez a „semmi sem történik”-hez nem kapunk olyan racionális sémát, olvasati térképet,<sup>14</sup> mint amilyet a szerző az *Ulysses*hez utólag biztosított számunkra. Úgy is mondhatnánk, hogy nem sémát kapunk, hanem annak lehetünk tanúi, hogy a metanarratív pozíció nem egyszerűen plurális, hanem természete szerint és elsődlegesen kaotikus, destruktív, és minden rendezettség egy utólagos félreértelmező gesztus következménye. A metanarratíva egységes rendszer helyett fragmentálódik, de töredékeivel előnti a szöveget, a mondat (a kijelentés) nyelvi szintje alá hatol, erőteljesen de-szemantizál, kiemelkedő pozícióba hozza a nyelv materiális (hangzósági) aspektusait, azaz a jelentés humán gesztusával szemben a nyelv automatikus háttérét mozgósítja.

Már az *Ulysses* kapcsán is lehetett érzékelni azt, hogy a metanarratív sugallat úgy működik, mint egy *rejtjeles írás megfejtési kulcsa, egy rébusz titkos kódja*. A *FW* ennél is tovább lép: csak a megfejtési kulcs kialakítási módját (a medializálás stra-

<sup>13</sup> Egyáltalán nem véletlen, hogy ugyanezzel a gesztussal él T. S. Eliot is, amikor közreadja a *Waste Land* mitológiai háttérét. Úgy gondolom, hogy itt a későmodern kiemelkedően fontos újításának, a szubjektumfogalom alapvető átírásának látható jele van szó. Vö. erről KAPPANYOS András, *Kétséges egység. Az Átokföldje, és amit tehetünk vele*, Bp., Janus–Osiris–Balassi, 2001, elsősorban 125, 175–177. Az *Ulysses* kontextualizáltságáról sok tanulmány született, nekem különösképpen hasznosnak tűnt: Bernard BENSTOCK, *Narrative Con/Texts in Ulysses*, London, Macmillan, 1991.

<sup>14</sup> Van egy olyan tanulmánykötet, amely Joyce barátainak munkája, és amelynek írásait ő maga is ismerte. Ez a Samuel Beckett által szerkesztett 1929-es gyűjtemény tekinthető valamilyen kulcsnak, interpretációs tanácsnak, hasonlóan az egy év múlva Gilbert által publikált *Ulysses*ről szóló könyvhöz. Itt jelenik meg először Vico és Bruno (Beckett tanulmányában) mint lehetséges háttér. A kötet tanulmányait nemcsak Joyce közvetlen munkatársai és távolabbi barátai írták (Frank Budgen, Stuart Gilbert, William Carlos Williams és mások) hanem ő maga is egy Vladimir Dixon álnéven közreadott, önmagához, a szerzőhöz írott levéllel (a címe *Litter*, azaz a letter-levél egy betűjének cseréjével litter, azaz szemét), ami a mű állítólagos értelmetlenségét kritizálja. Az *Exagmination* azonban túl sokféle ahhoz, hogy valóban kulcs legyen. *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, szerk. Samuel BECKETT, London, Faber and Faber, 1929.

tégiáját) jelzi, nem pedig a kulcsot adja oda. Hogyan lehet rébuszt generálni? – erre ad ötleteket. Ezen ötletek közül pedig elsődleges az az üzenet, hogy a megfejtési kulcs a pszichoanalitikus beszéd modalitásához hasonló technikával állítható elő. A metanarratív pozicionálása nem egy szemantikai-logikai sémával történ, hanem a metanarratív, mint folyamatosan megbontó kibomlás, szétszedő cselekvés működik, nem konstatív, hanem performatív, mégpedig pontosan az inherens bomlasztó természete miatt a szokásos performatívumok konvencionalitását radikálisan elutasító, sajátosan folyékony, meghatározhatatlan rendeket züllesztő cselekvésség jellemzi. A metapozíció voltaképp nincs, hanem mindig létrejön, mindig újrateremtődik, mindig egy olyan performatív aktus megformálódásával szembesülünk, amely valamilyen retorikai gesztus alkalmazásával megmutatja egy elfogadott fogalom, helyzet, személy dekonstrukciójával megnyilvánuló, sokszorozódó, disszeminálódó értelmet (pontosabban a láthatólag értelemmel teli értelmetlenségét).<sup>15</sup> Ez érzékelhető abban is, ahogy Joyce maga változtatta a szöveget a megírás hosszú éveiben, és ezért mond sokat a mű korábbi, ideiglenes címe, a „Work in Progress”, a „folyamatban lévő mű”. A *FW* természetesen azóta is „folyamatban lévő mű”.

A metafikció, a metanarratíva, azaz egyfajta átfogó intertextualitás szerepe pontosan ezen változások miatt középponti kérdéssé vált a *FW*-ről való tudományos és interpretatív beszédben. Pontosán a fragmentáltság miatt, a sematizáltság, a racionalizálás hiánya miatt minden olvasó mondatonként ismétlődő kérdése az, hogy hogyan is jelent ez a szöveg valamit. Nyilvánvaló, a *FW*-hez sose készült rejtett kulcs, mégis, talán szükségszerűen ilyen kulcsot (meghatározhatatlanul sok kulcsot) fabrikál hozzá minden olvasója, értelmezője.<sup>16</sup> Mire jó tehát a pszichoanalízis erőteljes, de teljesen rendezetlen metanarratív jelenléte? Hipotézisem az, hogy Joyce a pszichoanalízis neveinek, terminusainak beépítésével azt jelzi, hogy az általa követett módszer, a regény performatív, folyamatszerű működése, működtetése (a szerző és persze kényszerűen az olvasó részéről is) valamilyen alapvető módon hasonlít a különben elutasított, leszólt pszichoanalízishez. Joyce is, a pszichoanalitikus is újra és újra találkozik egy kimondhatatlan és elfelejtethetetlen, ijesztő káosszal, a folyamat, az „in progress” ennek a találkozásnak az

<sup>15</sup> Ez az alapvető mechanizmus mindenütt kimutatható. Például, a folyó elvileg a könyv egyik alapszimbóluma, a „progress”-nek megfelelő tárgyi világ, az életfolyó, Dublin folyója, a Liffey stb. Az ALP fejezetben azonban nemcsak ez a folyószimbolika mélyül el, hanem a szövegbe beleszórt 260 folyónév a világ összes folyójának konkrétságába szórja szét az esszenciálisnak gondolt folyószimbólumot. Tótális metonimizáltság ez, az egész olyan, eleve lehetetlen megmutatása és ezzel visszavonása, hogy megjelenítése csak minden részének, elemének extenzív felsorolásával történhet.

<sup>16</sup> Ennek van egy érdekes előzménye az angol nyelvű irodalomban: Lewis Carroll, aki a *Jabberwocky* című, ugyancsak deszemantizáló, nyelvi materialitáshoz kapcsolódó saját költeményéről maga is tett ilyen irányú interpretatív megjegyzéseket. Sőt megalkotta Humpty Dumptyt (Dingi-Dungit), az interpretátort, aki Joyce hőségé is válik a *FW* első lapján.

aktusaiból épül, egy olyan performatívában, ahol a szavak, a fogalmak rendező gesztusa során pontosan a személyesség rendezetlenségének elkerülhetetlen hátterére vetül némi fény. A pszichoanalitikus iszonyú kemény munkája pontosan olyan, mint Joyce kínja: a kimondhatatlan, az eleve reprezentálhatatlan eltalálása szavakkal. Joyce számtalan alkalommal panaszkodott arra a mérhetetlen és kegyetlen feladatra, amit az írás rótt rá. Úgy tűnik, hogy a szép történetek, a kikerekített személyek, a logikus összefüggések elhárítanak, elfednek, és valahol boldoggá, elégedetté tesznek, míg ezek megbontása, mint a modern, posztmodern szerző elkerülhetetlen feladata, viszont a mélységbe taszít. Joyce megfordította az irányt, fordított Orpheusként lefele, az örvénybe hatolt és nem szándékozott visszatérni onnan: „A feladat, amire vállalkoztam elborzasztóan nehéz, kegyetlen tennivaló... komplikációk jobbra, komplikációk balra, komplexum a lapon előtttem, perplexum a tollban mellettem, duplexum elkalandozó szemeimben, stuplexum az arcán annak, aki olvas engem. Aztán időről időre hátradőlök és hallgatom a hangját annak, ahogy a hajam őszül” írja egy Harriet Shaw Weavernek küldött levelében.<sup>17</sup>

Kézenfekvő kérdés, hogy milyen jellegű ez a pszichoanalízissel párhuzamosított folyamatos metafikcionális kódgenerálás. Ha nem fikció, ha a fragmentált metanarratív uralomra jut a szövegben, akkor mi lehet, miről szólhat a *FW*?

#### *A Finnegans Wake álommmunka*<sup>18</sup> természete

Az egyik lehetséges válasz az, hogy a *FW* pontosan erről a metanarratív modalitásról szól, egy ilyennek a lehetőségét, gyakorlatát példázza. Elvileg kétségtelenül így van, hiszen lehetetlen olyan narratív réteget, jószerével egyetlen mondatot kimutatni, amely mentes a totális metaátírástól. Az is kétségtelen, hogy a szöveg nem egy ilyen metapozíciót ír le, mutat be, hanem egy ilyet *gyakorol*, hoz létre. Egy eddig nem létező személyességet megformáló diszkurzust teremt. Beckett 1929-ben, a *Work in Progress*-ről összeállított tanulmánykötetben közölt írásában felhívja a figyelmet arra, hogy: „Itt a tartalom, forma, a forma pedig tartalom. Panaszkodtok, hogy ez a valami nem angolul íródott. Ez egyáltalán nem írott. Ez nem olvasásra való – pontosabban nemcsak olvasásra való. Inkább meg kell nézni és meg kell hallgatni. Joyce írása nem *valamiről* szól, hanem *a valami maga*.

<sup>17</sup> *Letters of James Joyce*, szerk. Richard ELLMANN, London, Faber and Faber, 1957, I, 222.

<sup>18</sup> Joyce írásának álommmunka természetét jelzi Lorraine WEIR *Writing Joyce – A Semiotics of the Joyce System* című könyvében (Bloomington, Indiana University Press, 1989, 54–82) Weir ugyan a *Performing the dreamwork* címet adta fejezetének, amely azonban minden látszat ellenére egyáltalán nem támaszkodik Freudra, sőt Freudot csak mellékesen, mint a „modernista ontoteológia” képviselőjét említi, vizsgálata középpontjában Vico áll.

Amikor álomról van szó, az éppen használt szavak is aludni mennek (lásd az Anna Livia rész végét), amikor a szöveg jelentése tánc, akkor a szavak is táncolni kezdenek”.<sup>19</sup> Beckett egy nagyon bonyolult dolgot emel ki: Joyce könyvében, pontosan a metafikcionalitás mindent előntő érvényesítésével nem megjelenít, bemutat, ábrázol, hanem megcsinál valamit, olyat, amin keresztül érzések, vágyak közvetítődnek, *medializálódnak*. Nem beszél valamiről, hanem közvetítésbe léptet és visszavon ezzel minden olyan relációt, amit korábban reprezentáció, mimézis, visszatükrözés terminusokkal illetünk, vagyis nem új változatát hozza ezeknek létre, hanem megszünteti érvényüket. Olyan médiumot teremt, amely nem jelölőként utal egy jelőltre, hanem létezésével elkerülhetetlenné teszi azt a paranoid feltételezést, hogy van valami, valami felderíthetetlen, megragadhatatlan, valami, ami nem vonható be a jelöltek közé, de ami létezik, működik. A szöveg egy modalitás mozgósításával köztességbe von és közben kétségbe von, következetesen szétszed minden lehetséges jelölő–jelölt viszonyt. Ennek helyébe egy olyan nyelvi jelenséget, materiális, inskripciószerű létezőt alkot, amely a jelölő természetében rejlő belső kényszert, egyfajta leállíthatatlan, lehatárolhatatlan fordítási, megértési kötelességet, a materiális jelben rejlő inherens paranoiát mozgósítja.

Valami hasonló történik minden pszichoanalitikus terápiában, amikor az analizált tünetei, álmai világában olyan kutatás indul el, amelynek nyomán ezek rendezett, szokványos jellege mögül egyre jobban kilátszik a zavaró, zavaros lelki törmelék, a traumás emlékek, fantáziák tömege. Az értelmetlen szavak, képek fragmentumokként, kikerülhetetlen személyes tárgyakként kilöködnek a napvilágra, a terápiás beszéd, dialógus terébe. A pszichoanalitikus (és a FW-et értelmező olvasó is) ezeket a mediális, nem visszatükröző, hanem létezésben tartó fragmentumokat próbálja aztán megfelelő metanarratív stratégiával, a pszichoanalitikus elmélet terminusaival összerendezni. A medialitás ezért a metanarratív elképzelés előzménye és produktuma egyaránt. A „Work in Progress” működési terepének, természetének megértéséhez ezért fontos ennek az előzménynek–következménynek a pontosabb vizsgálata és meghatározása akkor is, ha éppen a „folyamatban lét” ezt mindig negálja, megkérdőjelezi.<sup>20</sup> Joyce és a pszichoanalízis kapcsolata itt rendkívül szoros lesz, és ami talán még lényegesebb, abszolút kölcsönös, más eszközökkel mindketten rátaláltak valamire, a bensőség egy alapvető, sajátos és nehezen elérhető létezési jelére, amely persze mindenütt jelen van, de többnyire – nyilvánvalóan – elhárítjuk érzékelését.<sup>21</sup> Tehát ugyanazon a módon, ahogy a pszichoanalízis segítségével sokat megtudhatunk Joyce-ról, Joyce rengeteg meglepőt mond el egy olyan létrétegről, amely a pszichoanalízisnek is központi problémája.

<sup>19</sup> Samuel BECKETT *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, in Uő (szerk.), *i. m.*, 14.

<sup>20</sup> A folyamat fontos szerepe és a reprezentáció elutasítása a joyce-i szó felépülésében Cordell D. K. YEE könyvének középponti kérdése: *The Word According to James Joyce – Reconstructing Representation*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.

<sup>21</sup> Freud elsősorban *A mindennapi élet pszichopatológiája* című könyvében jelzi ezt a jelenlétet (Bp., Cserépfalvi, 1994).

A Joyce-szakirodalomban keletkezett számtalan metanarratív megoldási javaslat, interpretációs koncepció közül valószínűleg a legjelentősebb és leghatásosabb (és egyáltalán nem véletlenül a pszichoanalízis érdeklődésével párhuzamos) az, hogy a *FW* valamilyen módon „álom”.<sup>22</sup> Úgy tűnhet, ezzel minden összeviasszaságot, rendezetlenséget kezelni, magyarázni lehet. Derek Attridge-nek azonban kétségtelenül igaza van abban, hogy a dolog nem ilyen egyszerű. Nemcsak azért, mert maga a regény pontosan az ébredésre utalást hordozza a címében, hanem azért is, mert az álom sohasem lehet annyira inkohereus, szétszóródó textusú, mint amilyen Joyce regényének uralkodó beszédmódja. Az álom, mint azt Freud is jelezte, pontosan ellenkezőleg viselkedik: jól szerkesztett, mert elfedni és kijátszani akar, azaz egy rejtett vágyat szeretne teljesíteni. Ugyanakkor az is igaz, hogy Joyce maga számtalanszor visszatért erre a kérdésre, és metafikcionális, értelmezési üzenetei közül nagyon határozottan az álomhoz, az éjszakához, és ezeken keresztül a tudattalanhoz kötötte a *FW*-t. Joyce Louis Gilletnek mondta, hogy „könyvemnek semmi köze az *Ulysses*hez, az a nappalról szól, ez az éjszakáról”.<sup>23</sup> Ugyanezt ismétli egyetlen hosszabb interjújában, amit egy dán újságírónak, Ole Vindingnek adott: „Miután megírtam az *Ulysses*t a nappalról, írni akartam egy könyvet az éjszakáról.(...) Nincs kapcsolat az *Ulysses* és a *Work in Progress* szereplői között. Bizonyos értelemben itt nincsenek szereplők. Ez olyan, mint egy álom. A stílus is változik és nem realista, úgy mint az álomvilágban” (Ellmann, 702–703). Joyce „nightynovel”-je (*FW* 54:21) egy olyan léterületről szól, amely „heliotropical noughttime” (349:6) (a nap fele forduló éjszakai idő, amely a tagadás (no-time) ideje is, de a ’helio-tropos’ értelmezhető nap-trópusként, nap-retorikaként), ahol a „nexistence of vividence” (366:2–3) az evidenciának és az élénkségnek a nemlétezési terében történik meg az „everynight life” (17:33), a minden-éjszakai élet. Ez utóbbi a modern filozófiában, a karteziánus tradícióban (Husserl, Dilthey) központiá váló episztemológiai kategóriát, a „mindennapi életet” ellentétezi. 1926 decemberében írja Joyce Harriet Weavernek, hogy „Az emberi létezés óriási része olyan állapotban telik el, amely nem értelmezhető az ébrenlét nyelvével, vágd-és-szárítód grammatikával és előrefutó történettel”<sup>24</sup> (Ellmann, 597). Ezért a regény

<sup>22</sup> Ezt a gondolatot több évtized számtalan kutatója felvetette. Umberto Eco „az álom logikájáról”, egyfajta „oneirikus logikáról” ír (Umberto ECO, *The Middle Ages of James Joyce: The Aesthetics of Chaosmos*, London, Hutchinson Radius, 1989, 62; Don Gifford az álom irodalmi jelenlétének történetébe illeszti Joyce művét (GIFFORD, *The Imitation of Dream in Literature*, in *The Delegated Intellect*, szerk. Donald E. MORSE, New York, Peter Lang, 1995, 265–283.) Gifford tanulmányára Donald Morse hívta fel a figyelmemet. Az álom értelmezési keretének elvi áttekintését és kritikáját adja Derek ATTRIDGE, *Finnegans Awake: The Dream of Interpretation*, in JJQ 27. évf., Fall, 1989/1, 11–29.

<sup>23</sup> Idézi Stephen HEATH *Ambivouillances: Notes for Reading Joyce*, in *Poststructuralist Joyce*, szerk. ATTRIDGE, D.–FERRER, D. Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 49.

<sup>24</sup> Az Ellmann által idézett szöveg eredetije a következő: „One great part of every human existence is passed in a state which cannot be rendered sensible by the use of wideawake language, cuttandry grammar and goahead plot.”

az alvó-álmodó szubjektum, a „drema” (a dream és dráma) terébe helyeződik, egy „traumscrap” (623:36), mely forrásait az álmokból, traumákból, azaz különös hiányokból és titkokból felépülő emlékekből nyeri. Joyce egész pontosan meghatározza ennek az álomalapnak a természetét, jellegét. A genealógia persze félrevezető, hiszen ürességre épül, rendezetlenséget hoz, és az éjszakába visz vissza: „In the buginning is the woid, in the muddle is the sounddance and thereinofter you’re in the unbewised again, vund vulsyvolsy.” (378: 29–31). Vagyis kezdetben volt az Ige /a Hiány, az Űr (a Word, illetve a void). Középen (middle), illetve a sárban (in the mud) a hangok tánca és ezek után az ember újra az „unbewised”, az „Unbewusst”, azaz tudattalan világában találhatja magát. A tudattalan továbbá un-be-wised, azaz a bölcsességtől (az elhárító szerepű kognitív rendtől, rendezéstől) megfosztott. Joyce az európai kultúra egyik legjelentősebb logocentrikus eszméje, János evangéliumának híres kezdősora felidézésével és tagadásával jelzi a mediális bensőség természetét. Ez nem más, mint a jelentés-űr a telített jelentéssel szemben, a hangok, a nyelvi materialitás tánca szemben a referenciális bizonyossággal, és a tudattalan irracionalitása ellentételve a tudatos racionalitásával.

Mindennek alapján kétségtelen, hogy a *FW* nem álom, de mégis valamilyen alapvető módon kötődik ahhoz. Nem maga az álom, hanem az álom problematikusává válása, szembesülés az álommal, inkább maga az ébredés. Proust egy töredéke nyomán pontosan erre a sajátos ontológiai pozícióra utal Heath: „a *FW* a nyelv narratívája, ez az, ami ’incompréhensible récit’-jét alkotja. Proust egy töredékében írja le e szavakkal az álom és ébredés közötti pillanatot, a rövid ’köztességben’ való tétovázást”.<sup>25</sup> Maga az *ébredés aktusa* az, amit Joyce megragad, egy különleges, performatív aktust, amelyben a privát érintkezik a közössel és egy ellenőrizhetetlen, az új kontextusban az előzőt ismétlő (lefordító) sorozat, asszociáció erejéig egy negatív, egymást érvénytelenítő gesztussal, de mégis egymásba fonódnak. A határon (az ismételhetetlen és ismételhető, illetve a kimondhatatlan és kimondható határán) konstituáltság miatt az ébredés cselekvési tartalma elillanó, megfoghatatlan, privát, van viszont egy olyan kicsapódása (egy olyan ébredésbe átnyúló retorikai-nyelvi artikulációja), amely azt sejteti, hogy az emberi létnek – a jellemző külvilági történések leírásán túl – van egy másfajta folyamata is. Azt állítom tehát, hogy amit Joyce a *FW*-ben megtalált és kidolgozott, az a pszichoanalízisben az *álom nyersanyagának* a szintjén található, a manifest álomnál primérből, mélyebb lelki működési rétegről van szó, nem valami, nem referencia vagy rámutatás egy tartalomra, hanem sokkal inkább a nyelv ősi, végtelen sok tartalmat generáló mechanizmusának leállíthatatlan, önmagába visszaforgó működtetése. A korábban említett ellen-orfeusz aktusról van szó, Joyce visszaviszi (visszabontja) a minket generáló belső nyelv alvilágának sokrétű homályába a megtévesztően elrendezett, képekbe, történetekbe hamisított dolgainkat. Ennek a vissza-transzformálásnak a megértéséhez a pszichoanalízistől

<sup>25</sup> HEATH, *i. m.*, 52.



kaphatunk segítséget, Freud ugyanis meglehetősen pontosan kidolgozta azt a szemiotikát, azt a dekonstruktív, retorikai mechanizmust, amely ennek a visszabontásnak a háttérében megtalálható.

Joyce idősebb kortársa, Freud is ébresztő, „waker” volt, a racionalitás álmából, a tudat hamis magabiztosságából kínzó, aprólékos munkával ébresztett fel minket (önmagát és minden páciensét). Pontosabban: rájött arra, hogy sohasem ébredünk igazán fel, hanem álomdarabokat ébrenlétbe hozunk, értelmezünk, miközben a tudattalan a lélek mélyén szinte érintetlenül ott marad. Az álom nem adalék az ébrenléthez, hanem jelzi, sejteti és eltagadja a körvonalazhatatlan alap, a középpont nélküli abszolút létezését, ezért sokkal inkább az ébrenlét lehet az álom adaléka, ez az ember számára elérhető legsikeresebben elrejtő, leginkább eltávolító álom. Az álom titka csak a naiv pszichoanalízis számára lehet egy meghatározott vágy megnyugtató kijelölése, „alapjában véve az álom nem más, mint gondolkodásunk sajátos *formája* (eine besondere *Form* unseres Denkens), mely az alvás állapotának feltételei közepette válik lehetségessé. Ezt a formát az *álommunka* hozza létre, mely az álom egyedüli lényeges vonása, sajátosságának egyetlen magyarázata”.<sup>26</sup> Freud nagyon határozottan jelzi, hogy az álommunka nem ismeret, hanem sajátos performativitás, nemcsak „sokkal jobban eltávolodik az éber gondolkodás mintájától”, mint azt rendszerint gondoljuk, hanem „attól minőségileg különböző, és ezért vele közvetlenül össze sem hasonlítható”, és bár az álommunkának a radikális különbség ellenére ragaszkodnia kell az ábrázolhatósághoz (Freud a „Darstellbarkeit” kifejezést használja), mégis „nem gondolkodik, nem számol, nem ítélkezik, hanem arra szorítkozik, hogy átalakítson („beschränkt sich darauf umzuformen” – az általam használt elméleti keretben talán többre utal, ha „átformálás”-nak fordítjuk).<sup>27</sup> Az álommunka fordítás,<sup>28</sup> mediáció,<sup>29</sup> formaelvű (mégpedig, mint az álommunka mechanizmusaiból tudjuk, kifejezetten retorikai forma), nem ismeret, hanem performatív.

Az álommunka ellentétes irányú folyamata az álomfejtés, amely ezért hasonlóképpen performatív, egész pontosan: olyan átformálás megcselekvése, amely csak látszólag, (ön)megtévesztő intencióval irányul az eredetire, azaz próbál az eredetire való „vissza-formálásnak”, egy eredeti megtalálásának látszani. A megfejtés során azonban pontosan úgy, ahogy az álommunka esetében, maga a fordítás akusa, nem pedig egy remélt visszafordításban intencionált eredmény, tartalom<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, Bp., Helikon, 1985, 353. Freud ezen mondata, egy később, 1925-ben beillesztett lábjegyzet, a posztmodern elmélet számára kulcsjelentőségű.

<sup>27</sup> *Uo.*, 354.

<sup>28</sup> Ezt itt kifejezetten Walter Benjamin fordításfogalma szempontjából kell érteni.

<sup>29</sup> A szót abban az értelemben használom itt, ahogy Friedrich A. KITTLER definiálta, in *Discourse Networks 1800 / 1900*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

<sup>30</sup> Azt, hogy ez mennyire így van, az *Álomfejtés* minta-álma, az „Irma álom” bizonyítja, mely tartalmilag egyszerű, újraíró formajátéka viszont számtalan értelmezést eredményezett.

a lényeg. A megfejtés át- és visszaformálásai ugyanis kifejezetten félreértések, félrefordítások, tartalmilag hamis állítások, hátterükben mindig és elkerülhetetlenül ott húzódik egy meghatározott performatív mechanizmus: a pszichoanalitikus értelemben vett *ellenállás*. Ez a negativitás nem hiba, egyszerűen nincs másra lehetőség, mert az „igaz”, az „eredeti” (a tudattalan) nem áll fenn a szokásos tárgyas, körülírható módon, csak hatása, mediációja, energiája van. Ezért az álom-munka is, és az álomfejtés is arra törekszik, hogy minél több „pótléket”,<sup>31</sup> azaz helyettesítő képet, történetet, összefüggést teremtsen / vegyen észre. A „pótlék” (az „Ersatz”) retorizálja a narratívát, mégpedig nem metaforikus módon, azaz nem úgy, hogy egy feltárható rejtett lényegre sejtet, hanem vagy metonimikusan (tematikus összefüggés nélkül, pusztán formális kapcsolat alapján), vagy még gyakrabban: katakretikusan. A katakrézis esetében „a figuráció nem helyettesítés, hanem valami név nélkülinek a megnevezése, figura ráhelyezése a névtelenre, amely aktus egy ’megtévesztő’ (’abusive’) vagy torz (monstrous) entitást teremt”.<sup>32</sup> A katakrézis nem egyszerűen retorizálás, hanem a retorikai problematikusságának megmutatása is, a retorikai önmagán keresztül történő megbontása, és azt jelzi, hogy a retorikai eszköz egyáltalán nem a „szép beszéd”, a jobb kifejezés érdekében működik. A pótlék ugyanis nem utal, hanem egy olyan nyelvi elem, amely valami (kifejezhetetlen) mellé került, sőt még inkább: mellé kényszerült, és ez a szomszédosság lehet ugyan valamilyen értelemben logikus (mint a metonímiában, pl. rész–egész viszony), de lehet (többnyire ez a helyzet) teljesen logikátlan is, azaz katakretikus, tehát hibás szóhasználatra épülő képi reláció. A végeredmény, maga a felidézett álom persze rendezettnek akar tűnni, hiszen ezzel eltereli az árulkodó jelekről a figyelmet. A megfejtésben a legnagyobb akadály ezért pontosan az álom által létrehozott vonzó összefüggérendszer, amely nem megmutatni, hanem elrejtetni akar. Az összefüggéstelenség, a problematikusság tényének felismerése ezért az első és legjelentősebb lépés az álom megfejtéséhez.

Kétségtelen persze, hogy az irodalom is törekszik erre, üzenetének lényege, hogy a dolgok mélyén, mindennapi egyértelműségük látszata mögött problematikusság, ambiguitás, paradoxon rejlik. Hagyományosan azonban az irodalom

<sup>31</sup> Freud ezt a kifejezést a *Bevezetés a pszichoanalízisbe* című könyvében említi hangsúlyosan (Bp., Gondolat, 1986, 92–94). A pótlék nem szimbólum, a pótlékból nem lehet kitalálni az eredetit, nem közös kultúrkincs, hanem a privát nyelvhez hasonló, valamilyen retorikai stratégiával egymásra montírozott két folyamat, melynek értelmét a létrehozó paradigmatis intencióra való rákérdezéssel lehet feltárni. Az interpretátor, a terapeuta, az olvasó esetében meg kell ismételni a paradigmatiszálást, és ebből a voltaképpen teljesen új paradigmatis intencióból mondani valamit az álom tanulságáról.

<sup>32</sup> Cathy CARUTH, *Empirical Truths and Critical Fictions* (Locke, Wordsworth, Kant, Freud) Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991, 39. A katakrézis filozófiai és irodalomelméleti problémáját J. DERRIDA tárgyalja *A fehér mitológia* című tanulmányában, in *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 5–102.

arra is törekszik, hogy vonzó konstrukciókban, formákban, történetekben jelenítse ezt meg, és lehetővé tegye az üzenet értelmes centrumának a rekonstrukcióját. Kétségtelen, hogy a régebbi korszakokban az „üzenet” koherensebb, valóságosabb, átfogóbb leképezésekben (Freud és a filozófia terminusában „*Vorstellung*”-okban) jelent meg, majd a modernségben egyre kevésbé valóságos, egyre kisebb, töredezetten képeket eredményez. Freudnál és Joyce-nál talán alapvetően közös az, hogy felfedezték, ezek a nyelvi *Vorstellungen*ok, leképeződések nemcsak a töredezettségük mértékében mutatnak erősödő tendenciát, hanem az „eredeti” és a „leképezés” alapvető viszonyában is átalakulás történt: az utalás, a referencia (a megnyilvánulás, megmutatás) ismeretelmélete helyett a rejtettség lételméletét kell használatukhoz önmagunkban kifejleszteni,<sup>33</sup> annak tudatát, hogy létezik a lényege szerint rejtett. A rejtettség lételmélete pedig szükségszerűen annak felismerésére épül, hogy az elrejtett és az elrejtő között nincs hasonlóság, hogy nem a megmutatás, a reprezentáció, hanem ez alapvetően szubjektív-retorikai aktus, pótlás, helyettesítés, elrejtés és az ezekben működő monoton, makacs ismétlés.<sup>34</sup> Ha így gondolkodunk a nyelvről akkor kétségtelen, hogy az ember nem egyszerűen használója ennek az eszköznek, hanem tárgya, alanya is, a nyelv saját inherens retoricitásával a létbe emeli, egyfajta alapozó performatív aktusra kényszeríti az embert.

Freudnak bizonyos értelemben könnyebb dolga volt, mint Joyce-nak, az álmok, vagy betegeknek tünetei eleve, természetükből következően kibújtak a normál közlés sémái alól. Joyce-nak viszont magának kellett ezt a munkát elvégeznie,<sup>35</sup> és egy évezredes irodalmi tradíciótól megszabadítania az írást. A *FW* írása közben jól kimutathatóan arra törekszik, hogy a leképezésből átvigye a nyelvet ebbe az elrejtettségbe, medialitásba, hogy elhomályosítson, nem pedig megmutasson, érzékelhetővé tegye az önmegértésre törekvő szövegek alapvető, önfélreértésre épülő jellegét. A *Finnegans Wake* jelentősége abban áll, hogy talán először akarja (jelentős irodalomként elismerve) ezt a célt következetesen és kizárólagosan követni, *folyamatosan elrejtésben lenni*. Joyce létrehozott egy radikális, elrejtő szöveget, Freud pedig megmutatta az ilyen szövegek rejtkehelyét és rejtélyes természetét. Freud nyomán tudjuk, hogy az álommunka egy olyan performatív aktus, folyamat, amely szétterjed, szétárad minden tevékenységünkre,

<sup>33</sup> Ez a felismerés természetesen nem kizárólag a jelzett két szerzőnél fordul elő, hanem általában a modern nyelvelméleti, logikai ismeretelmélet utáni gondolkodás sajátossága. Értelmezéseim hátterében elsősorban Walter Benjamin bonyolult szellemi öröksége áll, aki számos tanulmányában, de elsősorban *A műfordító feladata* címűben (in Walter BENJAMIN, *Angelus Novus* XXX) foglalkozik a kérdéssel.

<sup>34</sup> Az „ellenállás” ilyen értelméhez vö. Jacques DERRIDA, *Resistances of Psychoanalysis*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

<sup>35</sup> És ami különösen nagy munka volt, hogy az elsőől az utolsó szóig tette ezt meg. Nagyon sok modern, posztmodern mű születik, amely olykor eléri e szintet, a *FW* azért lett minta, ősforrás, mert totálisan végigvitte ezt.

retorizálja és performatizálja a vele érintkezőt, egy *Darstellung*ot, ábrázoltat, egy-fajta önformálást hoz létre. Az álommunkát, ezt a sajátos formát ennek következtében egy szélsőségesen retorizált és performativizált, radikálisan minimalizált grammatikai konstrukcióra épülő nyelv hordozza, egy olyan nyelv, amely legtisztább (és aligha elérhető) formájában nem valamiről szól, hanem kizárólag önmagát mondja ki, és ezt a kimondást a végtelenségig ismételni akarja. A pszichoanalízisben ez a terápia nyelve (a Farkasember „kriptonímiái”)<sup>36</sup> vagy az elmebetegség nyelve (Schreber bíró esete).<sup>37</sup> És ez a *Finnegans Wake* nyelve is. Joyce és Freud között ez a legmélyebb kapcsolat.

Jelen tanulmányom nem tárgyalhatja tovább e kapcsolat részleteit, de folytatásként a következőket lehet későbbi munkákban sorra venni:

1) Joyce meglehetősen bőséges metafikcionális információt ad könyvében arról a módról, ahogy a fikció álommunka természete működik. Ennek értelmezése kapcsán tárgyalható egyrészt Joyce homályosságfogalma (a regény mint „scotographia”, azaz homályosságtan), másrészt a poétikai funkció paradigmaticai komponensének radikalizálása és a szintagmatikai strukturálás totális visszavonására törekvés, harmadrészt a nyelv újramonologizálása, azaz egy olyan gesztus, amelyben a dialogikus, hermeneutikai alappozíció mögött felsejlik egy önmagát (és ezen keresztül saját elbeszélőjét) automatikusan mondó, kiöntő nyelvi gépezet. Kétségtelen, hogy Joyce egy új nyelvelméletet alakított ki, pontosabban egy új nyelvelmélet írásgyakorlatát vezette be, olyat, amely párhuzamos a freudi pszichoanalízis posztmodern tendenciáival.

2) Freud és követői<sup>38</sup> vizsgálták az álommunka, illetve az elsődleges folyamat jellemzőit. Hollós István, az *Álomfejtést* magyarra fordító, Ferenczi Sándor köréhez tartozó pszichoanalitikus az álommunka fogalmát kiterjeszti a „pszichózis-munka” fogalmára. Freud 1915-ös *A tudattalan* című metapszichológiai írásában tárgyalja azt a folyamatot, amelyben az álommunka mechanizmusának belső jellemzőit, a pótlékképzést és a pótlék vonatkozási tartományát vizsgálja. Freud

<sup>36</sup> *A Farkasember* Freud egyik legismertebb esete, Nicolas Abraham és Maria Torok nagyhatású könyvben mutatják ki a nyelvének performatív/retorikai természetét. E kötethez Derrida írt előszót. SIGMUND FREUD, *A Farkasember – Klinikai esettanulmányok* II, Bp., Filum Kiadó, 1998, 75–188. és N. ABRAHAM–M. TOROK, *The Wolf Man’s Magic Word: A Cryptonymy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

<sup>37</sup> SIGMUND FREUD, *Pszichoanalitikai megjegyzések egy önéletrajzilag megírt paranoia-esethez. Az úgynevezett Schreber eset*, in FREUD, *A Patkányember – Klinikai esettanulmányok*, Cserépfalvi, Bp., é. n., 277–340.

<sup>38</sup> Vö. HOLLÓS ISTVÁN, *Az álom és az elmebetegségek munkája*, in Uő, *Lélekelemzési tanulmányok (Dolgozatok a pszichoanalízis főbb kérdéseiről)*, Bp., Somló Béla Könyvkiadó, 1933, 143–154.

nagyon világosan kimondja, hogy „a tudatos képzet a dolog-képzetet foglalja magában a dologhoz tartozó szóképzettel egyetemben, a tudattalan képzet pusztán magának a dolognak a képzete”.<sup>39</sup> A neurotikus prezentációs pótléka többnyire valamilyen közös értelmi mag, valamiféle hasonlóság alapján konstruálódik, a szó dologra megy vissza. A szkizofrén pótlékképzés esetében azonban úgy tűnik, mintha „a szóhoz való viszony legyőzné a dologhoz való viszonyt”,<sup>40</sup> azaz a szkizofrén nyelvi hasonlóságok és nem tárgyi párhuzamok segítségével dolgozik. Freud ezt a furcsa ellentmondást, hogy a neurotikussal vagy éppen a normális beszélővel ellentétben a szkizofrén nyelve sokkal inkább a nyelvi párhuzamokra épül, s nem tudattalan tárgyakra (ösztönartikulációkra, elfojtott maradványokra, emlékekre) vonatkozik, egyfajta letérésként értelmezi, akként, hogy a szkizofrén kicsúszik a prezentáció logikájának követéséből, és a tárgyi mély helyett a nyelvi felszínen szervezi pótlékait. Van azonban egy másféle magyarázati lehetőség is: feltételezhetjük, hogy a tudattalan tárgyai mögött létezik, működik egy olyan nyelvi gépezet, a nyelv olyan autonóm materiális rétege, mely a tudattalan tárgyaknál ősbibb, és pontosan ez a réteg nyílik meg a szkizofréniában. Ezek a tárgy-képzetek mögötti szóképzetek, pontosabban szó-tárgyak azok, amelyek a *FW* textusát alkotják (Joyce ennek tudatában volt, többször emlegeti saját nyelve és szkizofrén lányának, Luciának nyelve közötti hasonlóságot és különbséget).

E két pont felől érvelve úgy vélem, hogy Freud és Joyce különböző irányokból, előfeltételezésekből, de egyaránt a szubjektivitás alapvetően új, a környezetükben uralkodó, modern, logocentrikus elképzelésen messze túlmenő megértéséhez jutott. Törekvéseik közös iránya egyaránt a személyesség, az önismeret történetyszerűségének a gyakorlása, és egy ilyen személyes narratíva megkonstruálása. Joyce regényeket ír, Freud egy-egy élettörténetet rekonstruál. Mindkettő esetében azonban egy olyan felismerés és terápiás, illetve írói gyakorlat formálódott meg, amely a szokásos értelemben vett történet felszámolásához vezetett és amely az értelmet, az üzenetet éppen a történet szétesésének, felszámolásának eseményében fedezte fel. A történet felszámolása egyben a *szelf* (a jellem) és a tárgyas környezet és a szokásos értelemben vett cselekedet felszámolását is jelentette. A történet mögött egy mélyebb, zavarosabb folyamat keretei sejlenek fel: olyan szisztematizálhatatlan aktusok (álommunka és álomfejtés események) válnak meghatározóvá, amelyek bonyolult, retorikai jellegű eljárások útján a belső tárgyak inskriptív, materiális és nyelvi természetét hozzák felszínre. A szubjektivitás önfeltáró elbeszélődése nyomán eddig ismeretlen lértéteg kerül elő.

<sup>39</sup> Sigmund FREUD *Összes Művei* VI, *Ösztönök és ösztönsorsok – Metapszichológiai írások*, Bp., Filum, 1997, 111. Ezt a mondatot szokás Lacan elméletei ellenében emlegetni, mert megvilágítja, hogy Freud számára a tudattalan nem volt nyelvi. Egy részletesebb értelmezés során bemutatható, hogy Freud logikájába belefér a tudattalan nyelvisége, csak fel kell oldani az általa kiépített korlátot a nyelviség fogalma kapcsán.

<sup>40</sup> *Uo.*

Ennek jeleit természetesen mások is megsejtették, filozófusok, pszichológusok és írók egyaránt. De Joyce az irodalomban és Freud pedig a pszichológiában a felsejlő háttérből meghatározó, elsődleges szerepű ősforrást és megkerülhetetlen írásművet teremtett. Nagyon valószínű, hogy pontosan ez az oka annak, hogy a jelenkori elméleti gondolkodás több meghatározó szerzője Freuddal és Joyce-szal egyaránt foglalkozik. Ebben a csoportban reprezentatív posztmodern elméletíró kétségtelenül Derrida és Lacan, de más szempontból ide sorolható Julia Kristeva és az amerikai posztmodern egyik érdekes alakja, Norman O. Brown is.

3) A pszichoanalitikus kereten belül ezért a Joyce/Freud párhuzam követésének következő lépése Kristeva nevéhez kapcsolható.<sup>41</sup> Kristeva Joyce nyelvét az imaginárius és szimbolikus közti térbe, folyamatba helyezi, és feltételezi, hogy ez egy olyan eredeti nyelv, amely az identitás-formálódás test és tudat közötti transzferenciájában alakul ki, magának az identifikációnak az aktusa, performanciája, feltárása annak a polimorf, retorizált homálynak, amelynek rendezetlensége a személyesség legelső rétegeként fogható fel.

4) Az általam követett sorrend szerint utolsó, de talán legkomplexebb vagy legalábbis legtalányosabb lépés Joyce pszichoanalitikus átértelmezésében Jacques Lacan bekapcsolódása a Joyce-iparba. Jacques Aubert, az 1975-ös párizsi Nemzetközi Joyce Szimpózium szervezője kérte fel Lacant plenáris előadásra, aki ezt olyan örömmel és elkötelezettséggel vállalta, hogy a Joyce-élmény a kései Lacan meghatározó tapasztalatává vált. Lacan 1975-ös találkozása Joyce-szal ismétlése volt egy több mint ötven évvel korábbinak, a francia pszichoanalitikus ugyanis – elmondása szerint – 1921-ben Párizsban részt vett Joyce *Ulysses* felolvasásán, sőt állítólag már korábban is találkozott vele Adrienne Monnier nevezetes párizsi könyvesboltjában.<sup>42</sup> Lacan 1975-ös előadásának végső címe<sup>43</sup> *Joyce le symptôme*, *Joyce, a tünet* volt, amit Lacan a szemináriumokban „Le Sinthome”-ra (a symptôme régiesebb formájára) módosított. Lacan figyelmének középpontjában pontosan az az ontológiai elsőbbséggel rendelkező retorikai-performatív aktivitás és tárgy áll, amelyet az álommunka kapcsán próbáltam meghatározni. A „le sinthome” nem a hagyományos értelemben vett tünet, nem „egy kódolt üzenet, amelyet az interpretációban megfejtenek”, hanem „egy jelentés nélküli betű, mely azonnal *jouis-sense*-t, jelentésbeni élvezetet”<sup>44</sup> hoz. A *sinthome* tehát nem hermeneutikai

<sup>41</sup> Julia KRISTEVA, *Joyce 'the gracehoper' or Orpheus' Return*, in Uő, *New Maladies of the Soul*, New York, Columbia University Press, 1995, 172–189.

<sup>42</sup> Jean-Michel RABATÉ, *Jacques Lacan*, New York, Palgrave, 2001, 158.

<sup>43</sup> In *Joyce avec Lacan*, szerk. Jacques AUBERT, Paris, Navarin, 1987.

<sup>44</sup> Slavoj ZIZEK, *Looking Awry*, Cambridge, MIT Press, 1991, 128–129. Zizek egy angol nyelvű szójátékkal is továbbbűzi a fogalmat „enjoyment in meaning,” „enjoy-meant”. Az sem mellékes, hogy a *jouis-sense* (eredeti formájában „jouissance”) kiejtésekor milyen kísértetiesen hasonlít Joyce nevére, „joyce-sense”, „Joyce-értelem” üzenetével.

jelenség, nem megfejthető, nem lefordítható, hanem egy olyan személyes tárgyiasság (egy igazi medialitás), amely lényegi kapcsolatban van a jouissance-szal, a libidinális tapasztalattal (Lacan szavaival: „Jouissance opaque d'exclure le sens” – az értelmet kizáró homályos élvezet).<sup>45</sup> A *sinthome* Joyce-nál alapvetően nyelvi-ként, a privát nyelv kidolgozásaként jelentkezik „a szó túláradása a sokszorosságba [...] egy nyelvi elcsúszás, mely érinti »a Nő(iség) kimondhatatlan részét«”.<sup>46</sup> Valószínű, hogy Lacan Joyce-előadása és a „*Sinthome*” szeminárium ugyanolyan értelmezési fordulatot hoz létre a Joyce-recepcióban, mint amelyet Freud okozott a Hamlet megértése kapcsán. Elsajátításához azonban egy mérhetetlenül komplex, enigmatikus szöveget kell megközelítenünk, olyat, amely a *FW*-ről szólva teljes mértékben átvette a *FW* diszkurzusának a természetét. Lacan jelentősége és a témánkat lekerekítő, lezáró szerepe abban áll, hogy egyesítette a joyce-i beszédmódot azzal az elméleti és terápiás felfedezéssel, amely Freud munkáiban született meg. Sok szempontból botrányos amerikai előadói körútján, mely a „*Sinthome*” szeminárium idejére esett, Lacan kijelentette: „Ismételt átalakulás történt az irodalomban. Ma más már, mint ami Jensen idejében volt. Minden irodalom. Én is irodalmat írok”.<sup>47</sup> Ez az irodalom és az amit Joyce a *Finnegans Wake*-ben létrehozott, hasonló természetű. És nem mi írjuk: ő ír minket.

<sup>45</sup> AUBERT, *i. m.*, 36.

<sup>46</sup> Sheldon BRIVIC, *The Veil of Signs (Joyce, Lacan, and Perception)*, Urbana, University of Illinois Press, 1991, 19.

<sup>47</sup> Idézi RABATÉ, *i. m.*, 165. „Jensen” utalás Freud egy korai (1907) művészetpszichológiai írására, melyben Jensen német író *Gradiva* című kisregényét értelmezte. Lacan azt jelzi, hogy az irodalmiság alapvetően átalakult az eltelt száz év alatt. Kétségtelen, hogy ennek az átalakulásnak egyik legfontosabb, kikerülhetetlen példája a *FW* és Lacan saját intenciója az, hogy a *FW* mintájára írjon pszichoanalitikus elméletet.

GOLDMANN MÁRTA

## Megkésett fogadtatás: Joyce Magyarországon az 1980-as évektől

James Joyce értő elfogadása Magyarországon meglehetősen későn, csak az 1980-as évek közepétől következett be. Míg Nyugaton, más modernista írókkal együtt mára klasszikusnak számít, addig nálunk perifériára szorult, félig ismert szerző, akiről a művelt közönség ugyan tud, de műveit kevesen olvassák, leginkább csak az irodalmárok. A nyugati irodalmi köztudatban betöltött helyétől eltérően Joyce nálunk nem vált klasszikus modernista íróvá.

Joyce magyarországi kritikai fogadtatása igazából a 1980-as évek közepétől változott meg lényegesen; nagyjából ekkor ért véget az az ideológiától befolyásolt kritika, amelynek fókuszában főleg az író elfogadása, illetve el nem fogadása állt. Az elutasítás korszaka véget ért, a kritikákban háttérbe szorult a moralizálás és ítélkezés, majd az érdeklődés főleg szakmai irányba tolódott el, ahol az időközben újra feléledő lelkesedésnek köszönhetően a 90-es évekre Joyce kedvelt kutatási terület lett.

Annak, hogy Joyce nálunk nem tartozik a klasszikus modernista írók közé, csak részben oka a marxista kritika hosszú ideig tartó elutasítása, hiszen Joyce ennek az időszaknak a lezárultával sem vált igazán elismert szerzővé. Szövegeinek a szélesebb olvasóközönséghez való eljutását és megértését az is hátráltatja, hogy nem állnak rendelkezésre a regényeinek megértését segítő kézikönyvek, monográfiák, népszerűsítő életrajzok, így a joyce-i nyelvben rejlő humort és számtalan kulturális utalást az angolul nem tudó közönség nem igazán értékeli.

*Bevezetés: a recepció fogalmának rövid meghatározása, az előzmények (korszakolás), a magyarországi Joyce-recepció általános jellemzése, sajátosságai*

Mielőtt rátérnék a három általam megjelölt kritikai korszak rövid jellemzésére, elsősorban meg kell határoznom, hogy mit is tekintek a kritikai befogadási folyamat részének. A recepció folyamat fő alkotóelemének rendszerint a kritikai fogadtatást tartják, ám igazából egy szerző műveinek befogadása ennél sokkal szélesebb területen nyilvánul meg, sokkal többféle módon és közegben fejtheti ki hatását. Egy irodalmi mű legfőbb célpontja az olvasó. Ezért egy ténylegesen a befogadást vizsgáló tanulmánynak az olvasók különböző rétegeinek különböző időben történő reakcióját is meg kellene vizsgálnia. Sajnos ennek a feladatnak a



hiányzó adatok és felmérések miatt nehéz eleget tenni, így a kutatónak leginkább a szakmai közönség véleményére kell támaszkodnia. A kritikai fogadtatás mellett azonban más fontos szempontokat is célszerű figyelembe venni. Így a szerző műveinek az adott országban való megjelenését, a fordításpolitikát, valamint – közvetetten – a szerzőnek más írók művészetére gyakorolt hatását, az úgynevezett kreatív recepciót is. Ha még jobban ki szeretnénk tágítani a kört, akkor ide sorolhatjuk a szerzőnek és műveinek az irodalomoktatásban betöltött szerepét, valamint a szerző műveivel kapcsolatos valamennyi megjelenítést, feldolgozást és rendezvényt: rádiójátékokat, filmadaptációkat, tudományos fórumok, társaságok létrehozását stb., valamint a fordítások részletesebb elemzését. Ezen utóbbi megnyilvánulások különösen a vizsgálandó korszakban, a 80-as évektől egyre jelentősebbé válnak.

Dolgozatomban elsősorban a kritikai recepció adataira támaszkodom, de fontosnak tartom tisztázni a Joyce-művek magyarországi megjelenésének és magyarra fordításának körülményeit, valamint a közvetett befogadások (rádió, film, fórumok stb.) felvázolását is. Nem, vagy csak részlegesen érintem a kreatív recepció kérdését, valamint a fordítások részletesebb elemzését.

A magyarországi mellett figyelemre méltó a határon túli, valamint a nyugati magyar folyóiratokban megjelenő magyar nyelvű Joyce-kritika vizsgálata is. Mindezt azért is fontos ismerni, mert a környező országokban és nyugaton a szabadabb kritikai légkörnek köszönhetően több magyar nyelvű folyóirat közölt Joyce-kritikát nemcsak helyi, hanem magyarországi szerzőktől is, amíg Magyarországon nem lehetett ilyesmit publikálni. Erre jó példa Bíró Endre, aki 1964-ben az újvidéki *Híd*-ban jelentette meg *Finnegans Wake*-ről szóló tanulmányát, amely Magyarországon csak 1992-ben látott napvilágot, illetve a párizsi *Magyar Műhely*, amely 1973-ban Joyce-különszámot jelentetett meg.

James Joyce fogadtatása az elmúlt közel száz év alatt meglehetősen sokat változott a világ valamennyi országában. Ez azt jelenti, hogy művei az idők során és a különböző politikai rendszerek alatt a legszélsőségesebb érzelmeket és megnyilvánulásokat váltották ki. Véleményem szerint ennek egyik oka a művek „provokatív” jellegében, a szövegek nehezen olvasható, enigmatikus mivoltában található. Ide sorolom egyrészt a formabontásig merész regénytechnikai és nyelvi újításokat, valamint az addig az irodalomban nyíltan nem tárgyalt témák megjelenítését (mint például az emberben lejátszódó lelki és testi folyamatok szabad asszociációk segítségével való kibontását), másrészt az író ideológiai függetlenségét. Egy olyan modernista íróval van dolgunk, aki – több kortársával (T. S. Eliot, Ezra Pound) ellentétben – semmilyen ideológia, politikai irányultság mellett nyíltan nem kötelezte el magát. Joyce ilyen értelemben szabad alkotó volt, aki a legfontosabb történelmi események idején hazájától távol, önkéntes száműzetésben, csak a művészetének élt. A nyugati világ kezdetben betiltotta műveit azok állítólagos pornográf tartalma miatt, majd Joyce-ot hosszú időn át nemkívánatos személynek tekintették hazájában. A helyzet az idők folyamán sokat változott, sőt ellenkező irányba fordult át. Írországból, ahol istenkáromló és botrányt okozó könyvei miatt egykor nem látták szívesen, mára komoly turisztikai bevételt

jelentő nagy, nemzeti író lett. Néhány kéziratát milliókért vásárolta meg az író állam Paul Léon fiától, és ezeket a legnagyobb nemzeti ceremónia közepette maga a miniszterelnök vette át a dublini repülőtéren 2002-ben. Joyce a világirodalom egyik legfelkapottabb írója lett, akinek műveit – leginkább amerikai egyetemeken – egy egész „ipar” elemzi, és akit szinte kultikus tisztelet övez világszerte.

A magyarországi fogadtatás három általam meghatározott korszaka a változó megítélést tükrözi: az első periódusban (a polgári kritika fényében, hozzávetőleg a két világháború között, 1926–1947-ig) nagyrészt pozitívan értékelik az író; a másodikban (a marxista kritika a szocializmus korszaka előtt és alatt, az 1930-as évektől az 1980-as évek közepéig) alapvetően elutasítják; a harmadik (a „független” kritika megjelenésétől, az 1960-as évektől), máig tartó korszak pedig semleges, de leginkább rokonszenvező, feltáró hozzáállással közelíti meg Joyce műveit. Ekkor jelennek meg az ideológiailag legkevésbé befolyásolt szöveggközpontú elemzések, és az addig nem vizsgált kutatási irányok, mint például a magyar vonatkozások feltárása Joyce műveiben.

Joyce kelet-európai fogadtatása, a nyugatihoz hasonlóan, szélsőséges megnyilvánulásokban bővelkedett, csakhogy itt az előbb említett szempontokon kívül még a marxista ideológia is jelentős negatív hatást fejtett ki az író műveinek szabad befogadására. Felületes dolog lenne azt állítani, hogy Joyce-ot Nyugaton kedvezően, Kelet-Európában pedig a marxista ideológia miatt kedvezőtlenül fogadták. A helyzet ennél sokkal összetettebb volt, amennyiben Nyugaton és Keleten is érték támadások, igaz, más-más okokból. Keleten részben ideológiai szempontok miatt, részben pedig a nyugati támadásokkal összhangban blaszfémiaival és pornográfiával vádolták. A marxista kritika számára Joyce politikai célpont és egyben kiváló iskolapélda volt, afféle bűnbak, akire rá lehetett olvasni a nyugati, dekadens, nihilista burzsoá irodalom összes bűnét. Joyce-ot gyakran együtt emlegetik, és egy kategóriában tárgyalják a többi modernistával (Eliot, Proust, Dos Passos, Kafka stb.), de véleményem szerint Joyce helyzete közöttük is egyedi a magyarországi kritikában. Ennek oka abban keresendő, hogy az előbb tárgyalt szempontok miatt őt tudták a legnehezebben megközelíteni, és komolyan venni. Míg a 60-as évek realizmus-vitája során valamennyi modernistát (mindenekelőtt Franz Kafkát) rehabilitálták Nyugaton és Kelet-Európában egyaránt (beleértve Magyarországot is), addig hazánkban Joyce-ot továbbra sem tudták elfogadni. Valamilyen megfoghatatlan okból a magyar kritika nem igazán tudott mit kezdeni a joyce-i játékosággal és humorral. Míg Kafkát az 1960-es évek közepén nagy nehezen elismerték realista szerzőnek, addig Joyce-ot továbbra sem tartották elég „komoly” írónak.

A magyarországi Joyce-recepciót különösnek tartom, mert bár az ország a szocializmus ideje alatt a térség legszabadabb országának számított, Joyce fogadtatásának tekintetében mégis a legkonzervatívabbnak tűnt. Míg a többi szocialista országban a kritikai enyhülés már a 60-as évek közepén lezajlott, addig Magyarországon ez a folyamat csak a 70-es évek közepén kezdődött el és a 80-as évek közepén fejeződött be. Ennek okát Lukács György és tanítványai (Heller Ágnes, Hermann Imre, Fehér Ferenc, Egri Péter) szerepében látom, akik akkor

kitartóan szembenálltak a joyce-i modernizmussal. Lukács nem a kultúrpolitikában betöltött szerepe, hanem szakmai tekintélye miatt volt ekkora hatással a magyar kritikusokra. Más, sokkal diktatórikusabb szocialista országokban – mint például a Német Demokratikus Köztársaságban, a Szovjetunióban, Romániában, részben amiatt, mert Lukács tekintélye nem volt olyan jelentős, mint Magyarországon, a kritikusok más tényezőkből is adódóan már a 60-as években elkezdték felülbírálni korábbi ortodox nézeteiket, így a modernisták megítélése nagy változáson ment át.

Ami a magyarországi Joyce-szakirodalmat illeti, hazánkban idáig mindössze két magyar szerző írt könyvet az író munkásságáról. Nevezetesen Lutter Tibor 1959-ben egy rövid Joyce-monográfiát, és Egri Péter a *James Joyce és Thomas Mann, Dekadencia és modernség* című, 1967-ben megjelent művét, amelyet azóta több nyelvre is lefordítottak. Emellett 2002-ben jelent meg Farkas Ákos angol nyelvű könyve *Will's Son and Jake's Peer: Anthony Burgess's Joycean Negotiations* címmel. A könyv Anthony Burgess Joyce-hoz fűződő meglehetősen komplex viszonyát tárgyalja.

#### *A nyolcvanas évek marxista fogadtatása: kritikák, tankönyvek, viták*

A keményvonalas marxista kritika körülbelül 1974-ig, a Szentkuthy-féle második *Ulysses*-fordítás megjelenéséig tartott, bár még ezután, egészen a 80-as évek közepéig is akadtak olyanok, akik óvatosságból (Sükösd Mihály, Kéry László) vagy meggyőződésből (Szerdahelyi István, Egri Péter) még szigorúan kötötték magukat a korábbi nézetekhez. Egyes kritikusok életművében pontosan figyelemmel kísérhető és érezhető a szellemi légkör enyhülése. Így például különbség figyelhető meg Szobotka Tibor 1957/58-as és 1967-es tanulmányai között.

A nyolcvanas évektől tehát a korábbi marxista frázisok csak foszlányokban bukkantak fel egy-egy kritikus tollából. A teljes elfogadás még messze volt, de már megindult a korábbi dogmáktól független gondolkodás és kutatás például Takács Ferenc oktatói és kutatói munkájában, sőt egyes kritikusok, például Ungvári Tamás, már nyíltan bírálják marxista kortársaik eszméit.

A hetvenes évek közepétől a nyolcvanas évek közepéig heves vita zajlott a közéletben és szakmai körökben az úgynevezett gimnáziumi reform irodalom-tankönyvek körül. A tantervi reformra azért volt szükség, mert az 1965-ben bevezetett tanterv és tankönyvek, melyek az irodalmat legfőképp ideológiák és társadalmi folyamatok illusztrálásaként közelítették meg, az 1970-es évek közepére elavulttá váltak. Szükségessé vált a műelemzés-központú gondolkodás, így a művek kiválasztását is újra kellett gondolni. A vita jól tükrözte a késő kádári korszak ideológiai labilitását, melyben a konzervatívabb, ortodoxabb marxista szakértői (Király István, Szerdahelyi István stb.) és adminisztratív réteg, valamint a modern irodalmat erőteljesebben szorgalmazó szakértői csoport (Veres András, Szegedy-Maszák Mihály stb.) került egymással szembe. A támadók részéről az egyik fő vád az volt, hogy a „tanterv a humanista-realista hagyományokkal szemben

a romantikus-modernista áramlatokat részesíti előnyben.”<sup>1</sup> A vitába Joyce is bekerült, ugyanis a negyedik gimnáziumi irodalomkönyvben, melyet Madocsa László írt, az ajánlott olvasmányok és témák közé felvették Joyce-ot, sőt a szöveggyűjteményben részleteket is közöltek a *Finnegans Wake*-ből.<sup>2</sup>

Madocsa László hat oldalon át méltatta Joyce műveit. Írt az életéről, korai műveiről; az *Ulysses*ről<sup>3</sup> és a *Finnegans Wake*-ről (három oldalon) bővebben. Leírása tárgyilagos és informatív, mentes mindenféle marxista frázistól és negatív ítélettől. Kiemelte Joyce nyelvteremtő képességét, utalt a *Finnegans Wake*-ben szereplő magyar szavakra és Madáchnak a mű ihletőjéül esetleg szolgáló<sup>4</sup> *Az ember tragédiája* című drámájára.<sup>5</sup>

Király István, az ELTE tanszékvezetője meglehetősen rossz néven vette, hogy Joyce megjelent a gimnáziumi tananyagban és megjegyezte: „micsoda sznob ízlés emelte be ezt a részletet a tantervbe, hiszen mindenki tudja, hogy nem valószínű, valaha is le fogják fordítani magyarra, annyira nehéz szöveg. Nem komikus, hogy mondjuk Mátészalkán ezzel ismerkedjenek a tanárok?”<sup>6</sup> Szegedy-Maszák Mihály, az ELTE tanára, a reformprogram egyik kidolgozója nem értette, hogy Király István miért aggódik, és a következőképp érvelt:

A sznobizmus lenne az igazi veszély? A *Dücsöke és a Hanty* valóban részlet Joyce művéből. Általában igaz, hogy részletet nem érdemes tanítani, s az is, hogy Joyce műve lefordíthatatlan. Mégis célszerű fontolóra venni ebben az esetben, hogy végül is csak ajánlott irodalomról van szó; e részletet már magyar nyelvre lefordították<sup>7</sup> és megjelent; s talán Mátészalkán is méltányolják, hogy Joyce, noha ír ember volt, félt a németektől; Magyarországon járva nyilván aggasztó élményekhez jutott,<sup>8</sup> s *A Dücsöke és a Hanty* voltaképpen példázat arról, hogy a magyar „tücsök” hogyan dől be a német „hangjának”.

<sup>1</sup> Tankönyvháború. Viták a gimnáziumi irodalomoktatás reformjáról a hetvenes–nyolcvanas években, szerk. PÁLA Károly, Bp., MTA Irodalomtudományi Intézet–Argumentum, 1991, 270.

<sup>2</sup> Ez a maga nemében egyedülálló és rendkívül haladó jelenség volt, mert erősen kétségbe vonható, hogy Európában – angol nyelvterületen kívül – akadna olyan ország, ahol Joyce egyáltalán szerepelne a középiskolai tananyagban, nemhogy a *Finnegans Wake*.

<sup>3</sup> Bloomról csak azt írja, hogy „apja Szombathelyen született”, de zsidó származásáról egy szót sem ejt Madocsa László. MADOCSAI László, *Irodalom a gimnázium IV. osztálya számára*, Bp., Tankönyvkiadó, 1983, 63.

<sup>4</sup> Fáy Attila mindmáig bebizonyítatlan feltételezése. FÁY Attila, *Az Ulysses és a Finnegans Wake magyar ihletői*, in Magyar Műhely, 1973/9, 74–75.

<sup>5</sup> MADOCSAI László, *i. m.*, 61–66.

<sup>6</sup> PÁLA Károly, *i. m.*, 99.

<sup>7</sup> BÍRÓ Endre először az úvidéki Hídban 1964-ben, majd 1973-ban a párizsi Magyar Műhelyben jelentetett meg részleteket a *Finnegans Wake*-ből.

<sup>8</sup> Joyce sosem járt Magyarországon.

Isten őrizze ettől a magyarokat – figyelmeztet rá Joyce. Mármost nem világos, miért kellene erről a szövegről lemondani.<sup>9</sup>

Szerdahelyi István is kifejezte egyet nem értését Joyce-ügyben:

Helyes, ha kritikus olvasásra készítjük a fiatalokat, de nem helyes, ha egyoldalúan. [...] James Joyce több mint kétszer akkora terjedelmet kap, mint Solohov, érdeme, hogy „sokértelmű műveivel új fejezetet nyitott a modern próza történetében”, s a *Finnegans Wake* „valósággal új nyelvet teremtett” – afféle fenntartás, hogy e nyelv érthetetlen s a mű olvashatatlan és olvasatlan, itt nem szerepel.<sup>10</sup>

Mindebből látszik, hogy még a nyolcvanas években is élesen megnyilvánult a lukácsisták és a reformerek közötti különbség, és ez a tankönyvvita körül is érzékelhető volt. Joyce tehát még mindig afféle politikai célpontként funkcionált.

Szerdahelyi István Joyce-ról való meglehetősen negatív nézeteit *Az esztétikai érték* című, 1984-ben megjelent könyvében is kifejtette. Ez a könyv többek között kötelező olvasmány és vizsgaanyag volt az ELTE magyar szakos hallgatói számára a nyolcvanas években. „Önérték és eszközérték” című fejezetében a következő olvasható Joyce-ról:

[...] gyakori, hogy egyébként kifejezetten gyenge művek vezetnek be olyan ábrázolástechnikai újításokat, amelyek új korszakot nyitnak egy-egy műfaj fejlődésében. A legpéldázatosabb ilyen eset Joyce *Ulysses*éé, e ragyogóan összefércelt, világhírű és teljesen olvashatatlan szözühatagé. Még az újítás leleményét sem mondhatja magáénak. [...] Hiszen az Dujardin találománya, amelyért Joyce aratta le a babért. Az *Ulysses* semmi érdemlegeset nem mond a világról, különösebb önértéke nincs. Minthogy kusza, idomtalan hömpölygését csak a legelszántabb sznobok és a legerősebb idegzetű irodalmárok képesek végigböngészni, így – bár minden művelt embernek illik úgy tenni, mintha olvasta volna – gyakorlati hatásértéke sincsen. Korszakos mégis a történeti eszközértéke, mert általa terjedt el a gondolatfolyam-technika világszerte, s így hozzásegített bennünket a modern próza számtalan remekének olvasásához.<sup>11</sup>

Szerdahelyi metaforaláncaiban felismerhetjük a korai szkeptikusok, majd az ortodox marxista kritikusok jól bevált szlogenjeit („olvashatatlan szözühatag”). Véleményével azonban, mely a 80-as években már nem igazán számított szalonképesnek, a konzervatívok szűk táborához tartozott.

<sup>9</sup> PÁLA Károly, *i. m.*, 99.

<sup>10</sup> *Uo.*, 414.

<sup>11</sup> SZERDAHELYI István, *Az esztétikai érték*, Bp., Gondolat, 1984, 322–323.

Ungvári Tamás már korábban is írt Joyce-ról, így nem lehet véletlen, hogy az 1986-os *Ulysses*-kiadáshoz ő írta az utószót. Maga a kiadás is érdekes vállalkozás volt, amennyiben a Hans-Walter Gabler-féle kritikai kiadás alapján Bartos Tibor újra átdolgozta a Szentkuthy-fordítást. Érthető tehát, hogy ehhez a kezdeményezéshez, egy megváltozott politikai légkörben új utószó kellett. Annak ellenére, hogy Kappanyos András Ungvári Tamás tanulmányában is sok tárgyi tévedést fedezett fel, melyek közül talán a legsúlyosabb az *Ulysses* történéseinek téves megadása, amit 1904. június 16-a helyett 1904. július 16-ára tesz,<sup>12</sup> óriási hangnembeli és tartalmi váltás tapasztalható a két utószó, Sükösd Mihályé és Ungvári Tamásé között.

Ungvári Tamás tanulmányából teljességgel hiányoznak a jól ismert marxista szólások és vádak: szubjektivizmus, irracionalizmus, nihilizmus stb. Sükösdtől eltérően nem a regény cselekményének és szerkezeti elemeinek pontról pontra szedett iskolás leírását és csoportosítását választotta, hanem sokkal szabadabban, lazábban, helyenként kissé anekdotázva írt róluk. A marxista kritikusok korábbi vádjaival szemben, mely szerint a mű a világ szétesettségét tükrözi, Ungvári éppen az ellenkezőt állítja: „Joyce *Ulyssese* ugyanis nemcsak a valóság felbontásának gigantikus kísérlete, hanem egyszersmind újjászervezésének szuverén próbálkozása is.”<sup>13</sup> Tanulmányával azt igyekszik bizonyítani, hogy Joyce-nak miként sikerült egy új totalitást ábrázolnia. Tanulmánya végén ezért keményen odaszól a marxista kritikusoknak: „A dekadencia jelenségeivel szemben Joyce-ban a humanizmus teremtő szenvedélye munkált.”<sup>14</sup> Míg sok marxista kritikus bírálóan megjegyezte, hogy a belső monológ nem Joyce találmánya, addig Ungvári megállapította, hogy Joyce az első, akinél az nem pusztán formai, hanem tartalmi eszközzé – a lélek belső szabadságának kifejeződésévé – válik.<sup>15</sup>

Ungvári Tamás *A regény és az idő* című könyvét 1977-ben írta, majd 1996-ban átdolgozva újra megjelentette. Művének egy teljes fejezetében elemezte az *Ulysses* időviszonyait, melyet „tér-idő”-nek nevezett. Ezt akképp magyarázta, hogy itt a homéroszi húsz év egyetlen nappá sűrűsödik össze, mely „mint a térre átváltoztatott idő szerepel”.<sup>16</sup> Azaz, a „tér egyszersmind történelmivé, az idő mítoszivá tágul, sőt egy határozott, egyszerre átélhető tér-idővé egyesül”.<sup>17</sup> Ungvári vitába szállt Egri Péterrel, aki 1967-es, *James Joyce és Thomas Mann, dekadencia és modernség* című könyvében azt állította, hogy Joyce regényében a szubjektív idő lesz elsődleges, amennyiben a tér világa mint az ember világa megsemmisül. Ungvári ezzel szemben úgy vélte, hogy

<sup>12</sup> KAPPANYOS András, *Ulysses, a nyughatatlan*, in Átváltozások, 1997, 47–48.

<sup>13</sup> UNGVÁRI Tamás, *Utószó*, in James JOYCE, *Ulysses*, Bp., Európa, 1986, 966.

<sup>14</sup> *Uo.*, 971.

<sup>15</sup> *Uo.*, 968.

<sup>16</sup> UNGVÁRI Tamás, *A regény és az idő*, Bp., Maecenas, 1996, 184.

<sup>17</sup> *Uo.*, 194.

az *itt és amott*, a *most és mindig* teljes ellentétének kifejezésével Joyce jelzi, hogy az időt nem szubjektíválni akarja, hanem ellenkezőleg: a szubjektívizált idő kritikáját adja a mítoszi időben. A teret pedig, melyből az emberi cselekvés kiszorult, a leírás szimultán módszerével mintegy cselekvési mezővé szélesíti ki.<sup>18</sup>

Ungvári szerint ezzel az új, szintetikus téridővel a modern regény új korszakba lép. Korábban Hermann István elemezte a modern regény időviszonyait, de ő teljesen más következtetésre jutott Joyce regényével kapcsolatban: az idő szételéséhez, a szubjektív, az objektív és a művészi idő azonossá válása révén.

Ungvári ebben a tanulmányában is egyértelműen kimondta, hogy az *Ulysses*, sok kritikusának nézetével szemben, a szétesés elleni küzdelemben született, és célja egy új egység létrehozása, mivel Joyce „az anarchián túllépve próbál meg- szerkeszteni egy magasabb rendet, egy mélyebb lényeket”.<sup>19</sup> Ungvári Lukácshoz hasonlóan a flaubert-i regényt tekinti Joyce egyik elődjének, de míg Lukácsnál ez a polgári világ és regényforma bomlásának folyamatát jelzi, addig Ungvári számára Flaubert és Henry James regényeikkel hozzájárultak ahhoz, hogy megdöntsék az elbeszélői mindentudás hatalmát, és helyére a többféle nézőpontot tegyék. Így az „objektív” és a „szubjektív” szemléletek keresztezési pontjainak sorából szerkeszt az *Ulysses*, és a sokféle (mitikus és történelmi, pillanatnyi és esetleges) „igazságok” összegéből jeleníti meg a „condition humaine”-t. Ungvári szerint tehát Joyce mélységesen emberi ábrázolási módszerével megteremtette a világból hiányzó összhangot és harmóniát.<sup>20</sup>

1987-ben jelent meg Szabolcsi Miklósnak a *Világirodalom a 20. században* című könyve, amelyben a főbb áramlatokat és szerzőket ismertette röviden. Joyce-ot azon avantgarde írók között említette meg, akik a mozgalomtól elszigetelten, egyedül alakították ki világképüket. Az *Ulysses*ről – melynek megjelenését téve- sen 1927-re tette – úgy gondolta, hogy több avantgarde mozgalom jegyeit viseli magán; a *Finnegans Wake*-ben pedig elődeihez hasonlóan a prózaírás végső lehe- tőségeit látta, a befogadhatóság és az olvashatóság határán.<sup>21</sup>

### *Független kritika az 1980-as évek közepétől*

A marxista kritikával egyidőben, majd azt felváltva megjelent a korábbi ideoló- giától „független”, Joyce tekintetében meglehetősen nyitott és pozitív kritikai gondolkodás. Ekkor születik meg az igazi „szakmai recepció” is, mivel már nem

<sup>18</sup> *Uo.*, 194–195.

<sup>19</sup> *Uo.*, 186–187.

<sup>20</sup> *Uo.*, 198.

<sup>21</sup> SZABOLCSI MIKLÓS, *Világirodalom a 20. században*, Bp., Gondolat, 1987, 83.

az a feladat, hogy a kutatók valamilyen ideológiai elvhez igazodva próbálják meg kialakítani, illetve befolyásolni a magyarországi Joyce-képet. Sokkal inkább az a jellemző, hogy létrejön a szakmai diskurzus, azaz lehetőség nyílik arra, hogy a kutatók bekapcsolódjanak a nemzetközi Joyce-kutatásba. Ily módon a magyar kulturális életben megszűnik, vagy legalábbis jelentősen lecsökken ezeknek a tanulmányoknak a magyar kritikai életre gyakorolt didaktikus, „áthasonító”<sup>22</sup> szerepe. A tanulmányok nem annyira esztétikai, ideológiai értékeket akarnak belénk sulykolni, sokkal inkább valamely szakmai kérdésben, kutatási területen mélyülnek el. Ezért erre a korszakra jellemző a pluralizmus és a minél több új kutatási terület megjelenése.<sup>23</sup>

Minderre a helyzet igazából a nyolcvanas évek közepén érett meg. Az „ideológiai” befogadástörténet végállomásának ezért Takács Ferenc 1982-es tanulmányát,<sup>24</sup> valamint 1983-as előadását tekintem, mert ezekben tulajdonképpen elhatárolja magát a korai „ideológiai” kritikai áramlatoktól, és vizsgálódását új, szakmai szempontoknak veti alá. Tanulmányában érzékelhető, hogy felismerte ezt a váltást a magyarországi Joyce-fogadtatás történetében, és ennek hangot is adott.

A nyolcvanas évek pozitív irányba mozdult el a korábbi rideg fogadtatás, és azt tapasztalhatjuk, hogy egyre nagyobb érdeklődés nyilvánult meg Joyce írásai iránt Magyarországon is. A hivatalos elismerést azonban még a születésének századik évfordulójakor sem kapta meg.

Joyce évfordulójáról Magyarországon nem emlékeztek meg hivatalosan, ami jelzi, hogy bár 1982-ben már nem tartozott az üldözött írók közé, még nem nyerte el a „nagy”, „klasszikus” modernista írónak járó tiszteletet. Az írott sajtóban mindössze két folyóirat közölt vele kapcsolatban írásokat. Az egyik a *Valóság* volt, ahol Takács Ferenc *Joyce és a magyarok* című írása,<sup>25</sup> a másik a *Mozgó Világ*, ahol Békés Pál Joyce-ról szóló novellája<sup>26</sup> jelent meg. Az irodalmi folyóiratok (*Nagyvilág*, *Élet és Irodalom*, *Kortárs* stb.) „elfelejtkeztek” róla, azaz jobbnak látták, ha nem bolygatják az ír modernista életművét.

<sup>22</sup> Takács Ferenc által használt fogalom.

<sup>23</sup> A magyarországi Joyce-kutatók bekapcsolódnak a nemzetközi irodalmi kutatás fő témaköréibe is, így például az angol, ír és más nemzetek irodalmi kapcsolatait feltáró projektekbe. Erre jó példa az 1984-es grazi IASAIL Konferencia, amelynek egyik témája a különböző nemzeti sztereotípiák vizsgálata volt. Takács Ferenc *Joyce and Hungary* címmel tartott ezen előadást.

<sup>24</sup> TAKÁCS Ferenc, *Joyce és a magyarok*, in *Valóság*, 1982/9, 89–95.

<sup>25</sup> Ez a tanulmány megegyezik Takács Ferencnek az 1982-es szegedi Joyce-konferencián, valamint az 1984-es grazi IASAIL Konferencián tartott előadásával. Lásd a konferencia kiadványában: *Literary Interrelations. Ireland, England and the World. 3 National Images and Stereotypes*, szerk. Wolfgang ZACH and Heinz KOSOK, Tübingen, Günter Narr, 1987, 161–167.

<sup>26</sup> Békés Pál novellájának ötlete Fáj Attila hipotézisének alapszik, eszerint az elbeszélés egy Joyce és Horthy Miklós közötti pulai angol nyelvórát elevenít meg párbeszédese formában, amely egymás kölcsönös megalázásával, illetve nemzeti hovatartozásának kigúnyolásával ér véget. Később a novellából rádiójátékot is készítettek. Az elbeszélés több nyelven is megjelent: német, lengyel, cseh és angol fordításban.



Tanulmányában Takács Ferenc a magyaroknak Joyce-ra tett hatását vizsgálja,<sup>27</sup> és ezzel tulajdonképpen folytatja a Fáj Attila által az 1970-es években elkezdett új kutatási irányt, nevezetesen a Joyce-szövegekben rejlő magyar vonatkozások feltárását, amihez később az 1990-es években többen csatlakoznak.<sup>28</sup> Takács többek között a lukácsi Joyce-kép ironikus félrelegyintésével kezdi tanulmányát, s ezt azután negligálja, mert Joyce-ot nem komoly íróként, hanem mint „tréfacsinálót” szemléli. Így Joyce és a magyarok összefüggéseit is afféle „joyce-i tréfa”-ként közelíti meg. Ez azért olyan fontos, mert a magyarországi Joyce-kritikában Joyce-nak ezt az oldalát méltatlanul figyelmen kívül hagyták, mindig túlságosan komolyan írtak róla, mert képtelenek voltak észrevenni benne a „homo ludens”-t. Ez alól leginkább Szentkuthy számított kivételnek, aki már 1947-es tanulmányában is szorgalmazta ennek az aspektusnak a figyelembevételét.<sup>29</sup>

1982 áprilisában a szegedi egyetemen, szűk szakmai körben, mindössze egy tucat résztvevővel konferenciát rendeztek Joyce tiszteletére. Az esemény „jelentőségét” jól megvilágítja az a tény, hogy húsz évvel később már sem a résztvevők, sem az akkori tanszékvezető nem emlékeztek rá. Írásos emlékek hiányában mindössze annyit sikerült megtudnom, hogy az előadók között szerepelt a jelenleg Angliában élő Barta Péter professzor, aki „Joyce és az orosz formalisták”, valamint Takács Ferenc, aki *Joyce és a magyarok* címen tartott előadást.

A szegedi konferenciát megelőzte egy dubrovniki Joyce-szeminárium, ahol magyar részről Egri Péter és Barta Péter<sup>30</sup> adott elő.

Az évforduló alkalmából a tatai várban állították ki Martyn Ferenc 1964 és 1966 között készült 24 Joyce-rajzát.<sup>31</sup> Láncz Sándor tanulmányából megtudjuk, hogy Martyn rajzainak célja nem a könyv illusztrálása volt, hanem többek között megpróbálta képzőművészeti alkotásban alkalmazni a joyce-i regénytechnikát. Így például a szimultán ábrázolást követve előfordul, hogy egyszerre több, nem együtt megjelenő alakot ábrázol egy lapon, illetve, hogy egy alakot többször ugyanabban a térben is megjelenít.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Takács Ferenc írásában megvizsgálja a Joyce-szövegekben található magyar szavakat, illetve a magyar vonatkozások ihletőit, például Bloom feltételezett magyar származású modelljét, Teodoro Mayert.

<sup>28</sup> Mecsner Tekla, Tóth Endre stb., lásd később.

<sup>29</sup> Szentkuthy Miklós, *James Joyce*, in *Magyarok*, 1947. március, 193–205.

<sup>30</sup> Barta Péter dubrovniki előadásának címe *Joyce's Ulysses and Bely's Petersburg*, Egri Péteré pedig *A Portrait of the Artist As a Caricaturist: Picasso, Joyce and Britten* volt.

<sup>31</sup> Erről kiadtak egy kétnyelvű kiadványt, Láncz Sándor írta a kapcsolódó szöveget. Martyn Ferenc Joyce-rajzairól korábban a Művészettörténeti Értesítő, 1969/2 számában jelent meg Láncz Sándor tanulmánya a 172–182. lapokon. Martyn Ferenc özvegye, Földi Margit az Ír Köztársaságnak adományozta a rajzokat, amelyek jelenleg a dublini Modern Ír Művészetek Múzeumában, a Kilmainham Royal Hospitalban vannak kiállítva. 2000-ben időlegesen átszállították őket a londoni Nemzetközi James Joyce Szimpóziumra.

<sup>32</sup> LÁNCZ Sándor, *Martyn Ferenc rajzai James Joyce Ulysseséhez*, in *Művészettörténeti Értesítő*, 1969/2, 173.

Az évforduló alkalmából az erdélyi *Utunk* című folyóiratban Szász János fogalmazta meg azokat a gondolatokat, amelyek Magyarországon sajnos nem hangzottak el. Szász már a cikk címében *Valóban blöff volt az egész?* utalt arra, hogy eljött az idő, hogy kimondjuk: „Szerb Antal ez egyszer tévedett”, és megállapította, hogy az „*Ulysses* remekmű”. Ezt azzal indokolta, hogy Joyce „nyelvi stiláris totalitása” képes volt regényében megjeleníteni azt az „értékválságot és értékbomlást”, amely korát jellemezte. Mindezt úgy tette, hogy ábrázolt, de nem moralizált. Nagysága abban rejlik, hogy a „banalitásban fedezte föl a hősiesség nélküli emberit és embertelent egyaránt”. Az *Ulysses*t „különlegesen időszerűnek” nevezte, mert felismerte, hogy a regény „lényeglátással figyelmeztet számtalan válságaink közül az egyik legveszélyesebbre: arra, amely az önismereti arányérzéklet, az emberi integritást, az emberközi, népek közötti emberi viszonyt fenyegeti.”<sup>33</sup>

Az évfordulóra újból kiadták az *Ifjúkori önarcképet* Szobotka utószavával az Olcsó Könyvtár sorozatban. A 1958-as utószó változatlan meghagyása jelzi, hogy a hivatalos vélemény még ekkor sem változott jelentős mértékben. A magyar kritika vaskalaposságát jól mutatja az a tény, hogy az 1977-es romániai magyar kiadás csak Szobotka fordítását vette át, de utószavát nem.

1986-ban jelent meg Szentkuthy *Ulysses*-fordításának második, Bartos Tibor által átdolgozott kiadása.<sup>34</sup> Az új szövegről az a hír járja, hogy Bartos az akkori-ban hozzáférhetővé vált Gabler-kiadással<sup>35</sup> vetette össze Szentkuthy fordítását. Valójában azonban kiderült, hogy már az 1974-es Szentkuthy-fordítást is sok helyen átirta Bartos Tibor, aki annak a kiadásnak a lektora volt. Olyannyira, hogy Szentkuthy kéziratának nehéz hozzáférhetősége miatt nem könnyű megállapítani, hogy voltaképpen mi is volt Szentkuthy eredeti szövege.

1983 novemberében a Magyar Irodalomtörténeti Társaság az ELTE Bölcsészkarán felolvasóülést rendezett Joyce-ról, amelyen Szentkuthy Miklós és Takács Ferenc tartott előadást. A Petőfi Irodalmi Múzeum az előadást magnószalagra rögzítette.

Szentkuthy előadásáról nem maradt feljegyzés, ezért arról csak D. Magyar Imre *Élet és Irodalomban* megjelent cikke alapján szerezhetünk tudomást. A cikkíró kiemeli Szentkuthy bravúros előadását, amelyben az előadó „nem riadt vissza a leg-

<sup>33</sup> Szász János, *Valóban blöff volt az egész?*, in *Utunk*, 7. évf., 1982, február 12., 4.

<sup>34</sup> Tompa Mária beszámolójából kiderül, hogy Bartos Tibor nem avatta be Szentkuthy Miklóst a második kiadás körüli munkába. Szentkuthyék kényszerűségből beleegyeztek az átdolgozott szöveg kiadásába. Az első Szentkuthy-kiadást állítólag hat évig javította Bartos. TOMPA Mária, *Bartos Tibor Ulysses-kiadásáról*, in *Élet és Irodalom*, 2002/3.

<sup>35</sup> Az *Ulysses* kritikai, úgynevezett szinoptikus kiadását a német Joyce-kutató Hans Walter Gabler készítette el Wolhard Steppével és Claus Melchiorral 1984-ben. Gablerék ötezer hibát javítottak ki Joyce szövegében korábbi kéziratok alapján, valamint az 1922-es kiadásból hiányzó részleteket is pótolnak. Sokáig ezt a szöveget „javított szöveg”-ként emlegették. Nicholas A. FARGNOLI, Michael Patrick GILLESPIE, *James Joyce A to Z*, London, Bloomsbury, 1995, 92.

triviálisabb bohóceszközöktől sem”.<sup>36</sup> Az előadó beszélt az életmű egységességéről és az *Ulysses* mitológiai kötődéseiről, valamint néhány életrajzi „kuriózumról” is beszámolt (Joyce és Horthy feltételezett kapcsolatáról, valamint *Az ember tragédiájának* Joyce-ra gyakorolt lehetséges hatásáról). Szenkuthy megpróbálta visszatartatni azokat az általa tévesnek minősített elképzeléseket, amelyek szerint saját művészetén nagyban kimutatható Joyce hatása.<sup>37</sup>

Takács Ferenc az *Ulysses* fogadtatás- és értelmezéstörténetéről tartott előadást, így a magyarországi Joyce-fogadtatással kapcsolatban fontos megállapításokat tett. Kiindulópontként elmondta, hogy Joyce – eltérően a nyugati irodalmi közvéleménytől – Magyarországon még nem számít „modern klasszikus” írónak. Ennek Takács szerint, túl a sajátos történelmi és kritikátörténeti okokon, „megvannak a maga kétségtelen előnyei is”, hiszen ily módon bátrabb, nyitottabb és elfogulatlanabb megközelítésre nyílik lehetőség. Joyce „klasszikus modern” íróvá válásával kapcsolatban négy egymást követő állomást említett meg: a mítosz felőli megközelítést, a komikus aspektust szem előtt tartó vizsgálódást, az írástechnika-szemponitú elemzést, majd azt a legújabb értelmezést, amely az *Ulysses*t a nyelvről szóló alkotásként értelmezi, mivel az *Ulysses* olyan regény, amely az angol és más nyelvek (itt több magyar példát is említett a regényből) számos nyelvi és stílusbeli lehetőségét kipróbálja. Előadásában egyebek mellett Takács megemlítette, hogy Bíró Endre dolgozik a *Finnegans Wake* magyarra fordításán.<sup>38</sup>

Joyce elfogadásának egyik kritikán túli megnyilvánulása az a háromrészes rádiójáték volt, melyet 1987-ben készítettek az *Ulysses*ből.<sup>39</sup> A vállalkozás szokatlan, de sikeres kísérlet volt, melyet a róla megjelent kritikák is igazoltak. Almási Miklós a *Kritikában* méltatta a produkciót, kiemelte a különböző hangdimenziókat, melyek olyan sikeresen valósították meg a belső monológokat és a montázstechnikát, hogy felmerült benne: olyan, mintha a szöveget kifejezetten rádióra komponálták volna.<sup>40</sup> Kritikáját a következő sokatmondó megállapítással, majd kérdéssel zárta:

Nagy viták, kiátkozások regénye volt az *Ulysses*. Ez a korszak zárult le ezzel a rádiójátékkal. Az egyetlen probléma, ami megmaradt e viták ködéből: milyen befogadástechnika kell e regény igazi elsajátításához, valóban élvezhető-e, vagy csak száraz, nagy műveltség-hátteret feltételező esztétikai olvasókönyvként böngészhető végig?<sup>41</sup>

<sup>36</sup> D. MAGYARI Imre, *Bohócszám Joyce-ról*, in *Élet és Irodalom*, 1983. december 2., 8.

<sup>37</sup> Szentkuthy állítása szerint a sokak által joyce-i regénynek tartott *Prae* című művét 1928-ban kezdte írni, három évvel azelőtt, hogy az *Ulysses*t elolvasta. Ekkor saját művének már a kétharmadánál tartott. Lásd MAGYARI, *i. m.*, 8.

<sup>38</sup> TAKÁCS Ferenc, *Joyce: a maradandóság változásai*. Elhangzott a Magyar Irodalomtörténeti Társaság felolvasóülésén, 1983. november 10-én (kéziratban).

<sup>39</sup> A rádiójátékot Békés Pál átdolgozásában Magos György rendezte.

<sup>40</sup> ALMÁSI Miklós, *Joyce Ulyssese a Rádióban*, in *Kritika*, 1988. április, 45.

<sup>41</sup> *Uo.*, 46.

Almási kritikája szimbolikusan jelzi egy korszak végét és egy új korszak kezdetét. Az általa feltett kérdés pedig világosan utal arra, hogy miért nem válhatott Joyce Magyarországon „klasszikus modern” íróvá.

### *Joyce fogadtatása az 1990-es évektől*

A magyar Joyce-kutatásnak az 1990-es évekig tartó viszonylagos nemzetközi elszigeteltsége a magyarországi anglisztika általános helyzetével függött össze. A kutatók évtizedekig nem utazhattak külföldi konferenciákra, és nehezen jutottak nemzetközi publikálási lehetőséghez. A másik, talán sokkal kézenfekvőbb ok az volt, hogy történelmi és kulturális hagyományaink miatt Magyarországon az angol irodalom, illetve az anglisztika nem volt olyan népszerű, mint a francia és a német irodalom. Mindez megnyilvánult íróink, kritikusaink, filozófusaink preferenciáiban is. (A nyugatosok elsősorban a francia és a német irodalom iránt lelkesedtek, Lukács sem foglalkozott érdemben – Walter Scottot kivéve – angol irodalommal.)

A rendszerváltás óta a helyzet sokat javult, így külföldi ösztöndíjak segítségével több magyarországi Joyce-kutató részt vett a Nemzetközi Joyce Szimpóziумokon (bár a résztvevő kb. 300 delegált 90 százaléka továbbra is nyugati), nyári egyetemeken (Dublin, Trieszt, Zürich). Részben ezen külföldi kapcsolatok hatására az utóbbi években Magyarországon is egyre nagyobb figyelem irányul Joyce-ra. Az utóbbi idők egyik legjelentősebb eseménye, hogy 2002. február 16-án megalakult a Magyarországi James Joyce Társaság Kulturális Egyesület, mely egyebek mellett minden évben Joyce-konferenciát rendez Szombathelyen, és így módon rendszeres szakmai fórumot és publikálási lehetőséget biztosít a magyarországi Joyce-kutatóknak.

A kilencvenes évektől Joyce legfőképp szakmai kérdésként jelentkezik, ami azt jelenti, hogy számos új kutatási téma tűnik fel, amelynek korábban nem szenteltek különösebb figyelmet. Mindezt nagyban elősegíti az is, hogy a rendszerváltás után sokkal nagyobb lehetőség nyílik a magyar kutatók számára, hogy bekapcsolódjanak a nemzetközi Joyce-kutatásba. Többen rendszeresen részt vesznek Joyce-konferenciákon, nyári egyetemeken, valamint külföldi szakfolyóiratokban publikálják írásaikat. A nemzetközi jelenlét mellett Magyarországon is lényegesen több magyar és magyarra fordított külföldi Joyce-ról szóló tanulmány kezd megjelenni a hazai irodalmi folyóiratokban. A tudományos képzésben pedig egyre többen választják Joyce-ot disszertációjuk témájául. A kutatási területek kiszélesedése mellett a legjelentősebb dolognak a Joyce-fordítások átdolgozását és újbóli kiadását tartom.

Az elkövetkezendőkben az említett tendenciákat szeretném röviden bemutatni egy áttekintő bibliográfia közlése mellett.

*Joyce-szövegek megjelenése magyar fordításban*

A kilencvenes évek elejének egyik legnagyobb könyvszenzációja a *Finnegans Wake* egyes magyarra fordított szemelvényeinek megjelenése volt *Finnegan ébredése* címen 1992-ben, Joyce születésének száztizedik évfordulója alkalmából.<sup>42</sup> A könyvet 1994-ben újra kiadták. A fordítás és a hozzá kapcsolódó magyarázatok – melyeket Bíró Endre készített el – már 1964-ben, illetve 1973-ban megjelentek külföldi folyóiratokban. Ezt követően több Joyce-művet is újból kiadtak a legutolsó megjelenés szerinti változatlan formában: 1996-ban a *Dublini emberek*, 1997-ben Joyce meséjét, *A macska és az ördögöt*, 1998-ban az *Ulysses*t,<sup>43</sup> majd 1999-ben az *Ifjúkori önarcképet*.

*Kappanyos András szövegkiadásai – utószók*

Az ezredforduló egyik legnagyobb szabású Joyce-projektje Kappanyos András mindmáig tartó vállalkozása, aki fordítóival hozzáfogott a meglévő szövegek átdolgozásához és az addig magyarul még meg nem jelent szövegek lefordításához és kiadásához. Ennek első eredményeit az *Átváltozások* című folyóiratban, 1997-ben publikálta: a Munkácsy Mihály *Ecce Homo* című festményéről írott korai Joyceanulmányt Dragomán György újrafordításában, továbbá az (Esztétkai feljegyzések)-nek,<sup>44</sup> Joyce Norához írott leveleinek<sup>45</sup> és a *Krajcáros körteményeknek*<sup>46</sup> első magyar fordítását. Ezt követte az önálló kötetek megjelenése: 1999-ben Joyce *Költemények* című kötete, 2000-ben a *Dublini emberek*,<sup>47</sup> 2001-ben a *Száműzöttek* című színmű első magyarországi kiadása,<sup>48</sup> majd 2002-ben az előbbi három kötet egy könyvben való közlése *Kisebb művek* címmel. Jelenleg a többi Joyce-mű kiadásán dolgoznak, így tervbe vették a *Stephen Hero* magyarra fordítását és az *Ulysses* átdolgozott újrakiadását. A szövegek megjelentetésén túl Kappanyos András nevéhez fűződik a kötetekhez készült utószók megírása is. Ezek az utó-

<sup>42</sup> A könyv megjelenése alkalmából Takács Ferenc írt cikket a Könyvvilág 1992/3. számában *Kései tiszteltetés* címmel.

<sup>43</sup> Az 1986-os szöveg változatlan kiadása volt.

<sup>44</sup> SZÁNTÓ F. István fordítása.

<sup>45</sup> A levelek 1909. július 29. és 1909. december 26. között keletkeztek. Orlovsky Géza fordítása.

<sup>46</sup> Egy-egy vers több fordításban is megjelent. A fordítók Géher István László, Gerevich András, Kappanyos András, Mesterházi Mónika és Szabó T. Anna voltak.

<sup>47</sup> A könyv megjelenése alkalmából Takács Ferenc írt rövid kritikát *Jakob lajtorjáján* címmel, in Népszabadság, 2000. augusztus 26., 31.

<sup>48</sup> Már korábban létezett egy kiadatlan fordítás, CZÍMER József munkája, mely alapján a darabot a 1985-ben a Pécsi Nemzeti Színház elő is adta. Erről szól P. MÜLLER Péter, *Kívül-belül száműzve, James Joyce*, Számkivetettek, in Uő, *Sopianae színpadain*, Pécs, Pannónia könyvek, 1992, 67–71.

szók a korábbiaktól lényegesen különböznek, amennyiben mentesek mindenféle ítéletalkotástól és moralizálástól. A tanulmányok kizárólag filológiai szempontoknak igyekeznek megfelelni, amikor a művek kiadásának történetét, szerkezeti sajátosságait, a kulturális vonatkozásokat, illetve az életrajzi hátteret mutatják be eddig nem tapasztalt alapossággal.

### *Új kutatási területek megjelenése (áttekintő bibliográfia)*

Megállapíthatjuk, hogy a 90-es évektől Joyce legitim és kedvelt anglistikai kutatási terület lett. Számos korábban nem kutatott és vizsgált területen születtek tanulmányok. Az elkövetkezendőkben ezekről szeretnék áttekintő képet nyújtani.

#### *Joyce és a magyarok*

Az egyik legjelentősebb, és a marxista kritika időszakában meglehetősen elhanyagolt terület a Joyce-szövegek magyar vonatkozásainak feltárása, ami már Fáj Attila és Takács Ferenc révén korábban is elkezdődött, de a téma igazából a 90-es évektől kapott újabb lendületet. Azóta több – köztük néhány külföldön élő magyar származású kutató is – rendszeresen publikál ezzel kapcsolatos írásokat, különös tekintettel az Arthur Griffith és a magyarok közötti kapcsolatról (Fáj, Mecsnóber, Takács és Ungár András Kanadában élő Joyce-kutató), a Joyce-kultusz magyarországi és nemzetközi megnyilvánulásairól (Gáspár, Orbán Péter, Takács) a Joyce-szövegekben található magyar szavakról, utalásokról, arról, hogy miképp kerülhetett Szombathely és Székesfehérvár Joyce regényébe, és ki ihlette Joyce magyar származású főhősét, Bloomot (Fáj, Mecsnóber, Takács, Tóth Endre, Orbán). Ezek időrendben a következők:

UNGÁR András, *Among the Hapsburgs: Arthur Griffith, Stephen Dedalus and the Myth of Bloom*, in *Twentieth Century Literature*, 35. évf., 1989/4, 480–501.

TAKÁCS Ferenc, *Mise és karnevál: a Joyce-kultusz rítusai*, in *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1990/3, 387–399.

TAKÁCS Ferenc, *Az ironikus kegyhely (A James Joyce Múzeum)*, in *Orpheus*, Bp., 1990/4, 140–147.

UNGÁR András, *Ulysses: What the Nolan Said*, in *A Small Nation's Contribution to the World: Essays on Anglo-Irish Literature and Language*, eds. Donald E. MORSE, Csilla BERTHA and István PÁLFFY, Colin Smythe, Gerard's Cross, 1993, 138–147.

FÁJ Attila, *A „Magyarország feltámadása” című pamflet és Joyce*, in *Vigilia*, 1997/2, 136–144.

VARSÁNYI Gyula, *És megjelent Joyce szelleme... Bloomsday Szombathelyen és Pesten*, in *Népszabadság*, 1998. június 22., 11.

GÁSPÁR Edit, *Bekapcsolódási kísérletek egy nemzetközi irodalmi kultuszba avagy Joyce és Szombathely*, in *Bár*, 1999/3, 105–121.

ORBÁN Róbert, *Bloom-nak tűnni – Az Ulysses hőségének szombathelyi „rokonsága.”*, in *Vasi Honismereti és Helytörténeti Közlemények*, 2001/2, 73–79.

TÓTH Endre, *Leopold Bloom származása: egy fiktív családfejezete*, in Vasi Honismereti és Helytörténeti Közlemények, 2001/2, 80–89.

MICHNAI Attila, *James Joyce és a Bloomsday. A magyar Ulysses*, in Heti Világgazdaság, 2001. június 30., 78–79.

UNGÁR András, *Joyce's Ulysses as National Epic: Epic Mimesis and the Political History of the National State*, Gainesville, University Press of Florida, 2002.

### *Joyce és a film*

E témának különös érdekessége Máhr Kinga azon feltevése, mely szerint Joyce *Finnegans Wake* című regényének „Anna Livia Plurabelle” epizódját a magyar avantgarde filmrendező, Moholy-Nagy László készítette megfilmesíteni. Moholy-Nagy ugyanis 1935–36 táján kapcsolatban állt Joyce-szal. Máhr Kinga tanulmányából kiderül, hogy Moholy-Nagy „az első értő magyar Joyce-olvasók egyike volt”, ugyanis „a modern művészeteket áttekintő könyvében, a *Vision in Motion*-ben (1946; magyarul *Látás mozgásban*, 1996) külön fejezetet szentel Joyce műveinek, az *Ulysses*nek és a *Finnegans Wake*-nek, s tudjuk, hogy az általa vezetett chicagói Institute of Designban mindkét könyv a tananyag részét képezte.”<sup>49</sup>

MÁHR Kinga, *A Plurabelle-rejtély*, in Filmvilág, 2002. március 52–54.

MÁHR Kinga, *Bloomsday a moziban*, in Balkon, 2002/7–8, 63–68.<sup>50</sup>

### *Joyce és az orosz modernisták*

Ezt a témát már a 80-as évektől kutatja Szilárd Léna, aki főleg orosz nyelven publikál (1979, 1983) és az Angliában élő Barta Péter.

BARTA Péter, *Bely, Joyce and Döblin: Peripatetics in the Modernist City Novel*, Gainesville, University Press of Florida, 1996.

### *Tankönyvszerű kiadványokban megjelent Joyce-tanulmányok*

Az elismerés egyik jele az, amikor a szerző megjelenik különböző ismeretterjesztő, tankönyvszerű kiadványokban, irodalomtörténetekben.

ZOLTAI Dénes, *James Joyce*, in *Száztizenegy híres regény*, II, Bp., Kozmosz, 1990, 589–601.

KRISTÓ NAGY István, *A világirodalom története*, II, Bp., Trezor, 1993, 582–585.

BÓKAY Antal, *James Joyce Finnegan ébredése*, in *Huszonöt fontos angol regény*, szerk. KADA Júlia, Bp., Maecenas, Lord, 1996, 243–257.

### *Könyvek és egyéb Joyce-tanulmányok*

HATÁR Győző, *Botrány James Joyce Ulyssese körül*, in Magyar Nemzet, 1993. szeptember 3.

<sup>49</sup> MÁHR Kinga, *A Plurabelle-rejtély*, in Filmvilág, 2002. március, 52.

<sup>50</sup> Máhr Kinga tanulmányai a 2001-ben az Eötvös Loránd Tudományegyetem angol nyelv és irodalom szakán írott *Joyce és a mozi* című szakdolgozata alapján keletkeztek.

- EGRI Péter, *A Portrait of the Artist as a Caricaturist: Picasso, Joyce and Britten*, in Uő, *Value and Form. Comparative Literature, Painting and Music*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993, 189–213.
- SARBU Aladár, *Romantic and Modern: Vision and Form in Yeats, Shaw and Joyce*, in *A Small Nation's Contribution to the World: Essays on Anglo-Irish Literature and Language*, eds. E. MORSE, Csilla BERTHA and István PÁLFFY, Donald Colin Smythe, Gerard's Cross, 1993, 19–27.
- VAJDA Endre, *Odüsszeusz és Ulysses*, in Uő, *Válogatott írások: tanulmányok, könyvismertetések*, Békéscsaba, Tevan, 1994, 219–231.
- SZÉLES Klára, *Kultúra embere vagy a civilizáció haszonélvezője?*, in Uő, *Közelebb a remekműhöz, Élmények és értelmezések*, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1995, 132–144.
- TOLCSVAI NAGY Gábor, *Finnegans ébredése, magyar nyelven*, in *Irodalomtörténet*, 1995/2–3, 277–294.
- BECK András, *Ördögfajzatok és firkafarkincák*, in *Élet és Irodalom*, 1997. augusztus 15., 12.
- KAPPANYOS András, *Ulysses, a nyughatatlan*, in *Átváltozások 1997*, 44–53.
- TAGAI Imre, *Újrakezdés a művészetben*, III, *Kitekintés Joyce-ra*, in *Bár*, 1997/1–4, 238–248.
- ORBÁN Jolán, *Írásaktusok – Derrida és Joyce*, in *Tiszatáj*, 1998/11, 68–81.
- SZENTKUTHY Miklós, *Joyce és Szentkuthy*, riporter BART István, *Theleme*, 1998/1, 109–114.
- GULA Mariann, *The Political Ballad in Joyce's Ulysses*, in *Alternative Approaches to English Speaking Cultures in the 19<sup>th</sup>*, szerk. Century Nóra SÉLLEI, Debrecen, KLTE, 1999, 126–138.
- NAGY Pál, *Proust, Ulysses, Szentkuthy*, in Uő, *Az elérhetetlen szöveg (Praepalimpszeszt)*, Bp., Anonymus, 1999, 7–175.
- EGRI Péter, *(Per)chance: Joyce and Cage*, in Uő, *Text in Context: Literature and the Sister Arts*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001, 208–226.
- SZOLLÁTH Dávid, *Joyce celszövése*, in *Déli Felhő*, 2000/1, 65–83.
- FARKAS Ákos, *Will's Son and Jake's Peer. Anythony Burgess's Joycean Negotiations*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2002.
- A Bár című folyóirat Joyce-különszáma*, 2001/1–2.
- ADORJÁN István, *The Nightmare of the Grand Mere: The Returns of History in Ulysses*, 5–20.
- GOLDMANN Márta, *Joyce's Influence on Music*, 21–26.
- LÁNG Zsuzsa Angéla, *Hazatérés vagy útrakelés*, 27–40.
- BARTÁK Henriett, *Scylla and Charybdis*, 41–54.
- DUDINSZKY Katalin, *The Stylistic Analysis of Penelope*, 55–64.
- ZSÉLYI Ferenc, *Bár mindnyájan birtelen valaki mások lennének!*, 65–80.
- GOLDMANN Márta, *The Reception of James Joyce's Works in Hungary*, 81–98.



*Egyetemi folyóiratokban megjelent Joyce-tanulmányok**The Anachronist (ELTE, Budapest)*

NÉNYEI Judit, „Epiphanies” and Rebellion Against Paternity, in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1995, 270–278.

GÁBORJÁNI SZABÓ Réka, *Narrational Dialectic*, in *Joyce’s A Portrait of the Artist*, 1995, 279–295.

FARKAS Ákos, *Burgess Re Joyce or Burgess De-Joyced?*, 1995, 296–305.

NÉNYEI Judit, *The Dancer as Femme Fatale* in Arthur Symons, W. B. Yeats and James Joyce, 1998, 148–164.

*Hungarian Journal of English and American Studies (DE, Debrecen)*

KURDI Mária, ‘Did he seem to you a child only—or an angel?’: *The Figure of Archie in James Joyce’s Exiles*. Vol. 1, 1995/2, 65–74.

DAVIS, Robert Murray, *Dublin to Chinatown: James Joyce and Frank Chin*, Vol. 2, 1996/1, 117–122.

GIFFORD, Don, *The Chip on His Shoulder: One for the Joyce Centennial*, Vol. 3, 1997/2, 161–177.

MORSE, Donald E., *All Your Life After That Again: James Joyce and the Creation of a New Literary Language*, Vol. 3, 1997/2, 177–187.

GIFFORD, Don, *James Joyce and Myth*, Vol. 8, 2002/1, 123–129.

GULA Marianna, *Making Hope and History Rhyme: Nationalist Historiography in the Cyclops Episode of James Joyce’s Ulysses*, Vol. 8, 2002, 131–150.

*Focus: Papers in English Literary and Cultural Studies (PTE, Pécs). Special Issue on James Joyce 2000, szerk. Kurdi Mária és Bókay Antal*

SENN, Fritz, *Mr Joyce is Writing Foreign English*, 13–29.

MECSNÓBER Tekla, ‘Inbursts of Maggyaer’: *Joyce, the Fall, and the Magyar Language*, 30–40.

VOYIATZAKI, Evi, *The Odyssey of the Body: James Joyce’s Ulysses and the Act of Writing in Proteus*, 41–54.

GULA Marianna, *The Island of Cyclopiian Saints: Cultural Nationalism and Religion in the Cyclops Episode of Joyce’s Ulysses*, 54–67.

KARRER, Wolfgang, *Joyce’s Oxen of the Sun Chapter: Parody or Pastiche?*, 68–80.

SULLIVAN, James P., *Early Ulysses Documents: Uncovering Joyce Re-covering His Oxen’s End*, 81–87.

SARBU Aladár, *Repose, Stasis, Rhythm: Walter Pater and James Joyce*, 87–107.

TAKÁCS Ferenc, *Mark-up and Sale: The Joyce Cult in Override*, 108–117.

CSIKAI Zsuzsa, *Ulysses Rearranged for the stage, Dermot Bolger’s A Dublin Bloom*, 118–128.

*PhD-disszertációk Joyce-ról*

2002-ig négy doktori disszertáció készült Joyce-szal kapcsolatban. Ezek a következők:

NÉNYEI Judit, *The Yeatsian Symbolism of Dancing and Jocosserious Joy[dan]ce* (1998).

MECSNÓBER Tekla, *The 'Happy Fault' of Signs: Linguistic Self-Reflection in Gerald Manley Hopkins and James Joyce* (2000).

FARKAS Ákos, *Anthony Burgess and James Joyce: The Anatomy of an Ambivalent Relationship* (2001).

GOLDMANN Márta, *James Joyce kritikai fogadtatása Magyarországon* (2002).

*Magyarországon megjelent külföldi Joyce-tanulmányok magyar fordításban*

KRISTEVA, Julia, *Az azonosítás és a valós*, in *Hétvilág*, 1992/5, 83–87.

KILBERD, Declan, *Patsy Caliban visszavág: Joyce és a nacionalizmus*, in *Élet és Irodalom*, 1994. október 28., 19.

BORGES, Jorge Luis, *Joyce Ulyssese*, in *Nagyvilág*, 1997/3–6, 180–182.

PALMER, R. Barton, *Az eisensteini montázs és Joyce Ulyssese*, in *Metropolis*, 1998/3, 102–111.

VAJL, Petr, *Utca és ház*, in *Nagyvilág*, 2002. március, 428–441.

*Magyarországi Joyce-kutatók részvétele külföldi konferenciákon, nyári egyetemeken, publikációik külföldi folyóiratokban, könyvekben*

GOLDMANN Márta

*Joyce in Contemporary Hungarian Literature*, előadás a XVII. Nemzetközi James Joyce Szimpóziumon, London, 2000. június 27.

*Critical Reception of Joyce in Hungary with a Special Regard to the Marxist Approach*, előadás az antwerpeni James Joyce in Europe's Literatures című konferencián, Antwerpen, 2001. március 27.

*Lukács's Role in the Negative Reception of Joyce in Eastern Europe*, előadás a XVIII. Nemzetközi James Joyce Szimpóziumon, Trieszt, 2002. június 17.

*The Reception of James Joyce's Works in Hungary*. Megjelenés alatt a *The Reception of James Joyce in Europe* című könyvben, szerk. Geert Lernout, London, Athlone.

GULA Marianna

*Expectation in Cyclops*, előadás a zürichi James Joyce Workshopon, Zürich, 2000. augusztus.

*Cyclopean Genealogy: Disrupting Linearity*, előadás a trieszti James Joyce Nyári Egyetemen, Trieszt, 2001. július.

*Staging Patriotism: Cyclops as Performance*, előadás a zürichi James Joyce Workshopon, Zürich, 2001. augusztus.

*Pannonia Saints*, előadás a XVIII. Nemzetközi James Joyce Szimpóziumon, Trieszt, 2002. június 17.

*Cyclopean Alie-nation*, előadás a zürichi James Joyce Workshopon, Zürich, 2002. augusztus.

KURDI Mária

*The Roots of Exiles in Irish Drama and Ibsen*, előadás a zürichi James Joyce Workshopon, Zürich, 1995. november.

LÁNG Zsuzsa Angéla

*She buys dear and sells cheap: Harlot-characters in Joyce and Early 20<sup>th</sup> Century Hungarian Authors*, előadás a XVIII. Nemzetközi James Joyce Szimpóziumon, Trieszt, 2002. június 17.

MECSNÓBER Tekla

*Cascando or „Fortunous Casualitas”: The Fall of Language in Beckett and Joyce*, előadás a XIV. Nemzetközi James Joyce Szimpóziumon, Róma, 1998. június 18.

*The Importance of Being Hungarian*, előadás a II. Trieszti Joyce Nyári Egyetemen, Trieszt, 1998. június 23.

*Once Honourable Vessels: Joyce's Changing Pottery*, előadás a XVII. Nemzetközi James Joyce Szimpóziumon, London, 2000. június 25.

*James Joyce, Arthur Griffith, Trieste, and the Hungarian National Character*, Vol. 38, James Joyce Quarterly 2001, Spring–Summer, 341–359.

*Virag, Virago, Weininger*, előadás a XVIII. Nemzetközi James Joyce Szimpóziumon, Trieszt, 2002. június 17.

TAKÁCS Ferenc

*‘impulsory irelitz’: James Joyce, the Berlitz School and the Unlearning of the English Language*, előadás a XVIII. Nemzetközi James Joyce Szimpóziumon, Trieszt, 2002. június 17.

### 1. függelék

#### *A kritikai tevékenységen kívüli Joyce-jelenségek*

Az alábbiakban a kritikai fogadtatáson túli egyéb Joyce-szal kapcsolatos megnyilvánulásokat tekintem át rövid, vázlatos formában, a teljesség igénye nélkül.

#### *Kreatív recepció*

Joyce nagyon sok magyar íróra volt hatással. Hol elbeszélői stílusa, ironikus nyelvezte, belsőmonológ-technikája, hol pedig a témaköre hatott. Egyes íróknál ez a hasonlóság, hatás magától értetődő, másoknál nehezebben bizonyítható. Itt csupán néhány jelentősebb példát említek meg. Az írói hatás kimutatása és vizsgálata egy nagyobb szabású kutatás témáját képezheti a jövőben. Pl. Szentkuthy Miklós *Prae* (1934), Hamvas Béla *Karnevál* (1951), Határ Győző *Heliáne* (1947), Sarbu Aladár *Egyetem*, valamint Esterházy Péter regényeiben, és Tőzsér Árpád *Finnegan halála* verseskötetében (2002).

Különösen érdekesek Békés Pál és Parti Nagy Lajos posztmodern kísérletei, melyekben a szerzők egy fiktív hős, Leopold Bloom fiktív édesapjának, Virág Rudolfnak a történetét és verseit írják meg, illetve adják közre a tudományosság látzatával. Békés Pál novellái: *Nyelvlecke* (1982), *A föld körül egy Bloom bolyong*,

Dr. Virág Endre: *Virág Rudolf – egy elfeledett magyar hős* (1998)<sup>51</sup>, *Virág & Virág* (2000)<sup>52</sup>, valamint Parti Nagy Lajos versei: *A dublini vegyszeres füzet*, Leopold Bloom édesapjának költeményei (1998)<sup>53</sup>, *A dublini vegyszeres füzetből* (2000)<sup>54</sup>.

#### Rádiójátékok

*Ulysses*, rádiójáték (1987), rendezte Magos György, rádióra alkalmazta Békés Pál, dramaturg Varga Viktor.

BÉKÉS Pál *Nyelvlecke* című elbeszéléséből 1985-ben készült egy 15 perces rádiójáték.

KORÁNYI Tamás *Nevek ürügyén – Joyce* című műsora 2000. június 16-án, Bloomnapon hangzott el a Rádióban.

#### Filmek

*Miként lett Virág Úrból Mr. Bloom? Avagy James Joyce Dublinja*, tévéfilm (1995), rendezte Paczolay Béla, közreműködik Békés Pál, Takács Ferenc (60 perc).

#### Képzőművészet

MARTYN Ferenc 24 rajza Joyce *Ulysses*éhez (1964–1966)

SZEMETHY Imre 24 rézkarc Joyce *Ulysses*éhez (1970), *Dublin* grafikasorozat (1998)

#### Zeneművek

Magyar zeneszerzők Joyce-ihlette kompozíciói:

KOCSÁR Miklós a *Chamber Music* két részletéből vegyeskari darabot (1963)

KÁROLYI Pál a *Lágy zene két* című versből kórusművet írt (1962)

SEIBER Mátyás 1947-ben az *Ulysses*ből kantátát komponált kórusra, tenorra és zenekarra; az *Ifjúkori önarckép* három részletéből kórusművet narrátorra, kórusra és hangszeres együttesre (1957)

#### Kulturális rendezvények, szervezetek

##### *Budapesti és szombathelyi Bloomsdayek*

Szombathelyen 1994 óta, az *Ulysses* történéseinek napján, június 16-án – a világ számos városához hasonlóan – évente megünneplik a Bloomsdayt. Ezt a hagyományt a regény cselekményének 90., az első dublini Bloomsday megünneplésé-

<sup>51</sup> BÉKÉS Pál elbeszélései a Holmi 1998. szeptemberi számában jelentek meg, 1204–1211.

<sup>52</sup> BÉKÉS Pál elbeszélése a Magyar Lettre Internationale 2000. nyári számában jelent meg, 63–66.

<sup>53</sup> PARTI NAGY Lajos költeményei a Holmi 1998. szeptemberi számában jelentek meg, 1211–1216.

<sup>54</sup> PARTI NAGY Lajos költeményei a Magyar Lettre Internationale 2000. nyári számában jelentek meg, 66.

nek 40. évfordulóján indította el Rasperger József, ily módon bekapcsolva a várost és országunkat a nemzetközi Joyce-vérkeringésbe.

A későbbiekben, az első Bloomsday után, az ünnepség kissé eltávolodott a Joyce életéről és műveiről való megemlékezéstől; afféle avantgarde művészeti fesztivállá nőtte ki magát, amely leginkább szellemiségében kötődik Joyce-hoz. „A bloomság azóta a tolerancia, a másság elismerésének és a polgári értékrend hangsúlyozásának a szimbólumává vált.”<sup>55</sup> Székely Ákos, a rendezvény egyik szervezője a következőképp határozta meg a „bloomság”-ot 1997-ben: „A mozgást, a bolyongást kellene megfognunk, a kultúrák, népek, filozófiák, nyelvek, magatartások találkozását – ez a „bloomság”.<sup>56</sup> Bloom-napkor adják ki a Leopold Bloom Mappát (évente mindössze száz példányban), mely a mail art műfajához tartozó lapgyűjtemény. 1995-ben létrejött a Leopold Bloom Alapítvány, amely többek között a szombathelyi Bloom-napok megrendezését és a Bloom Mappa kiadását támogatja. A szombathelyi Bloom-napok egyik jelentős eseménye a Joyce-emléktábla felavatása volt 1997-ben, melyet a levéltárosok segítségével kiválasztott házon helyeztek el a Fő téren. Dokumentumok alapján kiderült, hogy Joyce idejében egy zsidó család élt benne.

Budapesten 1998-ban a Magyar Irodalom Háza emlékezett meg a Bloomnapról, ahol Esterházy Péter, Géher István, Kertész Imre, Békés Pál, Parti Nagy Lajos, és Takács Ferenc irodalmárok társaságában részleteket olvastak fel Joyce művéből, ezzel bekapcsolódva a nemzetközi Joyce-ünnepségekbe. (Itt számolt be Békés Pál és Parti Nagy Lajos legújabb „bloomológiai” kutatásairól.) Eközben Szombathelyen e célból nemzetközi konferenciavonalat kapcsoltak be a Képtárba.

#### *Joyce-konferenciák Szombathelyen – kiadványok*

Szombathelyen 1993 után – néhány év kihagyással – 1999 óta rendeznek Joyce-konferenciát évente, amelyen külföldi Joyce-kutatók is rendszeresen előadnak.

A Szombathelyi *Bár* folyóirat rendszeresen közöl Joyce-szal kapcsolatos írásokat: 2001-ben és 2002-ben Joyce-különszámot jelentettek meg. Az utóbbiban adták ki Békés Pál *Nyelvlecke* című elbeszélését kétnyelvű formában.

2002. február 16-án Szombathely központtal megalakult a Magyarországi James Joyce Társaság Kulturális Egyesület, mely céljául tűzte ki Joyce műveinek népszerűsítését Magyarországon olvasókörok szervezésével, valamint a magyarországi Joyce-kutatás támogatását. A magyarországi Joyce-barátok szép és hatalmas feladata a XXI. Nemzetközi James Joyce Szimpózium megrendezése lesz 2008-ban, feltehetőleg Szombathelyen.

<sup>55</sup> GÁSPÁR Edit, *Bekapcsolódási kísérlet egy nemzetközi irodalmi kultuszba, avagy Joyce és Szombathely*, in *Bár*, 1999/3, 118.

<sup>56</sup> Vas Népe, 42. évf., 138. sz., 7.

## 2. függelék

*Joyce műveinek magyar nyelven önálló kötetben megjelent fordításai  
Magyarországon*

- GÁSPÁR Endre, (1947) *Ulysses*, Bp., Nova.
- SZOBOTKA Tibor, (1958) *Ifjúkori önarckép*, Bp., Magvető.
- GERGELY Ágnes–TÓTH István, (1958) *Kamarazene*, Bp., Európa, kétnyelvű.
- PAPP Zoltán, (1959) *Dublini emberek*, Bp., Európa.
- KÉRY László, (1969) *Giacomo Joyce*, in Nagyvilág, 1969/5, 702–708.
- PAPP Zoltán, (1970) *Dublini emberek*, Bp., Magyar Helikon.
- SZENTKUTHY Miklós, (1974) *Ulysses*, Bp., Európa.
- SZOBOTKA Tibor, (1982) *Ifjúkori önarckép*, Bp., Szépirodalmi.
- SZENTKUTHY Miklós, (1986) *Ulysses*, szerk. és átdolgozta Bartos Tibor, Bp., Európa.
- BÍRÓ Endre, (1992) *Finnegan ébredése*, Bp., Holnap.
- BÍRÓ Endre, (1994) *Finnegan ébredése*, Bp., Holnap, 2. kiadás
- PAPP Zoltán, (1996) *Dublini emberek*, Szentendre, Interpopulart.
- IMRE V. Szilvia, (1997) *A macska és az ördög*, Bp., Ab Ovo, kétnyelvű.
- SZENTKUTHY Miklós, (1998) *Ulysses*, Bp., Európa.
- SZOBOTKA Tibor, (1999) *Ifjúkori önarckép*, Bp., Marfa–Mediterrán.
- Költemények. Kamarazene, Kracjáros költemények és egyéb versek*, (G. István László, Gerevich András, Gergely Ágnes, Határ Győző, Kappanyos András, Kosztolányi Dezső, Mesterházi Mónika, Szabó T. Anna, Tótfalusi István), (1999) Bp., Orpheusz.
- PAPP Zoltán, (2000) *Dublini emberek*, átdolgozta Kappanyos András, Bp., Orpheusz.
- KAPPANYOS András, (2001) *Száműzöttek*, Bp., Arktisz–OSZMI.
- Az előbbi három kötet fordítóitól: (2002) *Kisebb művek: Költemények, Dublini emberek, Száműzöttek*, Arktisz.

KAPPANYOS ANDRÁS

## Megint egy work in progress – A magyar Joyce-kiadás és a magyar anglisztika

A Joyce-életmű új magyar kiadásának igénye és ötlete 1997 májusában jelent meg a szakmai nyilvánosság előtt, amikor a Miskolci Egyetem által szervezett „A fordítás és intertextualitás alakzatai” című konferencián tartott előadásomban az *Ulysses* magyar szövegének jellegzetes hibáit próbáltam kategorizálni. A hibák lokalizálása után óhatatlanul következő logikai lépés pedig nem lehet más, mint a hibák kijavítása. Így az előadás zárlatát a hallgatóság egy része – szándékomtól függetlenül – valamiféle „programnak”, deklarációnak értette, és többen azon-mód bízattni is kezdtek e munka megkezdésére.

Az előadás kétségkívül tartalmazott néhány mondatot, amelyek már a gyakorlati kivitelezés irányába mutattak. Például: „Ezt nem tudom másképp, mint kollektív keretekben elképzelni. Egy három-négy fős, tanácskozní és döntení is képes csapat kellene hozzá, amelynek minden tagja járatos (persze, különböző mértékben) a munkához szükséges valamennyi diszciplínában: angol műfordításban, Joyce-filológiában, magyar stilisztikában, meg ami még kell. [...] Párhuzamosan kellene készítení a végleges szöveget és a jegyzetapparátust, és az utóbbi alapján, ha kell, korrigálni az előbbí, nem pedig fordítva. Egyszerűen azért, mert itt fordításról van szó, amelynek az eredetít kell szolgální.”

Az előadás bővített szövege azután az *Átváltozások* című folyóirat 1997-es, Joyce–Eliot–Pound tematikus számában jelent meg, és itt olyan szövegkörnyezetbe került, amely kidomborította (eredetileg szándéktalan) programtanulmány jellegét. Ez a lapszám több, magyarul addig publikálatlan Joyce-szöveget tárt az olvasók elé: a korai Munkácsy-esszét, az 1903-as párizsi és 1904-es pulai esztétikai jegyzetek részleteit, a Norának írt 1909-es (jelentős részben pornográf) leveleket, valamint – ami az egész vállalkozás szempontjából a legfontosabb – a második verseskötet, a *Pomes Penyeach* teljes anyagát, mind a tizenhárom verset, a fiatalabb nemzedékhez tartozó fordítók tolmácsolásában.

Tulajdonképpen meglepő, hogy ez a néhány – erkölcsi és politikai tekintetben egyaránt feddhetetlen – vers csak ilyen sokára jelent meg, hiszen a lírai életmű túlnyomó részét kitevő első kötetet, a *Kamarazenét* már az ötvenes években kiadták egy szép, kétnyelvű kötetben, Gergely Ágnes és Tótfalusi István fordításában. Talán a megfelelő cím hiánya lehetett az akadály, amit most a *Krajcáros körtemények* változat kiötlésével sikerült áthidalni.

Mindebből logikusan adódott a következő lépés: ha megvan magyarul a *Chamber Music* teljes szövege, harminchat vers (az 1958-as kiadásban), és megvan a *Pomes Penyeach* teljes szövege, tizenhárom vers (a folyóiratban), továbbá az ötvenedik vers, az *Ecce Puer* is, akkor miért ne adnánk ki az összegyűjtött versek kötetét?

Ezen a ponton lépett a színre Szombathely városa. Szombathelyen ekkor már évek óta rendszeresen kisebb kortárs művészeti fesztivált tartottak június 16-án, azaz Bloomnapon, az *Ulysses* cselekményének évfordulóján. Ez az esemény politikailag független, civil kezdeményezésként jött létre, s noha később a városvezetés is meglátta benne a kulturális hagyományteremtés lehetőségét, provokatív, szubverzív jellege máig megmaradt. A Joyce-könyvek megjelentetése azonban olyan ügynek bizonyult, amelyet a Bloomnapot szervező művész-csoport éppúgy lelkesen támogatott, mint a város mindenkori kulturális vezetése. Bár később alkalmilag más intézmények – az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, az MTA Irodalomtudományi Intézete, a British Council – is hozzájárultak egy-egy kötet megjelenéséhez (s az adott pillanatban ez létfontosságú volt), az egész vállalkozás folyamatos fennmaradását a szombathelyi támogatás tette lehetővé.

1999 Bloomnapjára jelent meg az összegyűjtött versek kötet (amely az angol kiadások gyakorlatát követve a fent említetteken kívül a két verses pamflet is tartalmazta), s azóta minden évben egy-egy újabb könyv. Ez az eseményhez és helyszínhez kötött támogatás sajátos, és végső soron igen üdvös kényszerű jelent, hiszen egy-egy könyv munkálatai közben minden közreműködőnek szem előtt kell tartania, hogy a szombathelyi támogatás a bloomnapi könyvbemutató függvénye. Másfelől ez az időbeli kényszer azt is jelenti, hogy a végső munkálatok mindig hajsztolt tempóban folynak, s ez megnöveli a hibák lehetőségét. Persze, nem a jelenlegi magyar könyvkiadás átlagához, hanem saját, „kvázi-kritikai” kiadási koncepciónkhoz képest.

A következő négy kötet – a *Dublini emberek*, a *Száműzöttek*, az első hármat összefogó *Kisebb munkák*, majd legutóbb az *Ifjúkori önarckép* – mind másfajta feladatot jelentett. A novelláskötet és a regény igen gazdag a magyar olvasó számára érthetetlen kulturális utalásokban. A dráma sokkal kevesebb ilyen jellegű utalást tartalmaz, azonban itt – akár a *Pomes Penyeach* kötet verseinél – nem állt rendelkezésünkre publikálható magyar alapszöveg. Czímer József kéziratot fordította évtizedekkel ezelőtt, színházi felkérésre készült, ezért a kötet számára célszerűnek látszott az újrafordítás. A novelláskötet és a regény – Papp Zoltán és Szobotka Tibor fordításai – szintén évtizedekkel ezelőtt készültek, de eleve a nyomtatott közeg számára; nyomtatott formájukban már saját kulturális aurával rendelkeznek (különösen vonatkozik ez Szobotka Tibor több kiadást megért munkájára). Ezért ezeknél az írásoknál a lehető legnagyobb mértékben igyekeztünk tiszteletben tartani a fordítói szándék integritását, kerültünk minden, pusztán stilisztikai változtatást, és csak a legszükségesebb esetben nyúltunk a szövegekhez.



Természetesen minden „hozzányúlás” egy szöveghez veszélyekkel jár. Még ha változatlan utánnyomás lett volna is a szándékunk, akkor is elkerülhetetlen lett volna a nyomtatott szövegek digitalizálása. Az *Ifjúkori önarckép* például mintegy félmillió betűből áll: gyakorlatilag lehetetlen, hogy ne történjen közben semmilyen hiba. Ez azonban nem a digitális közeg bűne: épp az *Ulysses* kiadástörténete mutatja, hogy minden javító próbálkozás magával hozza a szöveg valamilyen mértékű romlását is. Nekünk egyik kötet esetében sem állt rendelkezésünkre egy nagy kiadvállalat teljes apparátusa, a könyvek kis kiadókkal, félig-meddig háziipari módon készültek. Így aztán keletkeztek hibák, érthetők is, meg olyanok is, amelyeknek nem szabadott volna előfordulniuk, például hogy a *Kisebb munkák* című kötetben egy versnek újra a korábbi, a *Dublini emberek* kötetben már kicserélt változata bukkant fel. A szöveggondozás olyan tevékenység, amely „ront vagy javít, de nem henyél”.

Amit mégis bizonyosan javításnak gondolhatunk, az a kulturális utalások fel-tárása. Ezeknek van egy része, amely lényegében büntetlenül elhagyható: nem túlságosan lényeges például, hogy melyik – azóta elfeledett – kortárs zenés játék betétdalát énekli egy szereplő. Az azonban már lényeges lehet, hogy műdalról, s nem népballadáról van szó. Egyszerűen ezek a munkák az említett „kvázi-kritikai” koncepció jegyében meglehetősen bőséges jegyzeteket igényeltek, s helyenként a szöveg szokásos gondozásán, eredetivel való összevetésén túl azt is, hogy helyreállítsunk néhány, a fordító által elhagyott kulturális utalást, hiszen a jegyzetek immár ezt is lehetővé teszik.

Egy példa: az *Ifjúkori önarckép* vége felé hangzik el a könyv egyik legfontosabb tételmondata, Stephen (és Joyce) önkéntes száműzetésének legtömörebb, epigrammatikus összefoglalása: „A legrövidebb út Tarába Holyheaden át vezet.” Nyilvánvaló hogy a magyar olvasó számára egyik helynév sem jelent semmit, a fordításban elvész a kulturális konnotáció. Mivel Szobotka Tibornak annak idején nem állt rendelkezésére az annotálás lehetősége, nem akarván egy végső soron értelmetlen mondatot a szövegben hagyni, elhagyta a két helynevet. A mondat retorikai súlyát pedig egy sokkal általánosabb megállapítással kísérelte meg pótolni: „A legrövidebb útnak nincsenek kitérői.” A szöveg koherenciája, retorikai íve így nem sérül, az olvasónak nincs hiányérzete. De ha módunk van egy jegyzetben elmondani, hogy „Tara az ősi ír királyok legendás székhelye, s így egy új nemzeti aranykor szimbóluma; Holyhead pedig az a kikötő a brit fősziget nyugati partján, amelybe az Írországból érkező hajók befutnak”, akkor az olvasó mégiscsak több információhoz jut, s élménye közelebb kerülhet az angol nyelvű olvasóéhoz. Főként, ha a mondatot még értelmezzük is, kifejezetten a magyar olvasó kompetenciáját tartva szem előtt: „Tehát a nemzeti felemelkedéshez a modernizáción (azaz Anglián) keresztül vezet az út. Mai magyar »fordítása« így hangozhatna: »A legrövidebb út Pusztaszerre Hegyeshalmon át vezet.«”

E példa, és az öt kötet tapasztalatai alapján már összefoglalhatjuk, hogy mit is jelent a „kvázi-kritikai kiadás” koncepciója: egyfelől olyan állapotba kell hozni a magyar szöveget, hogy a lehető legközelebb álljon a szerző kinyilvánított szándékához, másrészt olyan helyzetbe kell hozni a magyar olvasót, hogy kulturális

kompetenciája a lehető legközelebb álljon az anyanyelvi angol olvasó kompetenciájához. A két követelmény között egyensúlyozva, kompromisszumról kompromisszumra haladva jött létre a könyvek szövege.

Ez a munka tulajdonképpen elmossa a határt a tudományos alap kutatás és az alkalmazott tudomány – végeredményben az ismeretterjesztés – között. Fel-tárunk egy tényt vagy tényhalmazt, interpretáljuk, hipotéziseket építünk, új tudást szublimálunk belőle, de csak azért, hogy a végeredményt azonnal az ismeretlen „átlagolvasó” rendelkezésére bocsássuk. Azért végezzük el a tudományos kutatómunkát, hogy az olvasónak (aki alkalmasint nem is lenne képes rá) ne kelljen. „Szolgáltatunk”, ahogyan ideális esetben a műfordítás is „szolgált”, sőt „szolgál”. Am ezzel bizonyos értelemben ki is vonjuk a szöveget a tudományos kutatás köréből.

Joyce művei (különösen a két nagy regény) „nehéz szövegnek” számítanak – nemcsak nálunk, hanem angol nyelvterületen is. Kevesen olvassák el őket, következképp aki elolvassa (s esetleg még egy monográfiát is hozzá), az máris szakembernek, „Joyce-scholar” érezheti magát, egy elit-kör tagjának, már-már egy szakma birtokosának. A Joyce-kutatók hada (részben az internet elterjedésének is köszönhetően) immár valóban hatalmasra duzzadt, talán csak a Shakespeare-kutatók lehetnek többen.

Ezzel a tendenciával a mi vállalkozásunk kétségkívül szemben halad. Nem az elitklubot erősítjük, hanem éppen közkinccsá kívánjuk tenni a „szent” titkokat, miáltal természetesen megszűnnek szentnek és titoknak lenni. Azt próbálnánk tudtul adni, hogy az *Ulysses* nem egy zárt szekta bibliája, hanem egy hihetetlenül szórakoztató, ugyanakkor megrendítő és lenyűgöző olvasmány.

Kérdés persze, hogy lehet-e az ilyesmi legitim tudományos cél. Ne hangozzék tekintélyérvek, de az OTKA szakzsűrije elfogadta a vállalkozás tudományos jellege mellett szóló érveket, és ennek köszönhetően létrejöhetett az a „három-négy fős, tanácskozni és dönteni is képes csapat”, amely reményeink szerint képes lesz előállítani az *Ulysses* korszerű, annotált kiadását. Másfelől a magyar anglisztika nemigen reagált még a vállalkozásra. Az öt könyvről összesen két recenzió jelent meg, s egyik sem mondható tudományos igényű értékelésnek.

Hogy a magyar anglisztika műhelyei tudnak erről a tevékenységről, az első-sorban abból látszik, hogy az utóbbi években gyakran meghívna a Joyce-szal (vagy más huszadik századi angol nyelvű szerzőkkel) foglalkozó doktori disszertációk bírálóbizottságába. Így aztán szereztem némi betekintést az anglisztika mai (a következő évtizedeket minden bizonnyal meghatározó) nemzedékének álláspontjáról magát az anglisztikát illetően.

Ezek a fiatal és tehetséges kutatók az anglisztikát – és benne a Joyce-kutatást – ígéretes nemzetközi szcénának látják, amely nemzetközi kapcsolatok, konferenciák, végső soron a nemzetközi tudományos karrier lehetőségével kecsegtet. Jól látják, ez a szcena valóban létezik, s a legjobbak közülük minden bizonnyal sikerrel érnek majd révbe egy rangos nyugati egyetemen. Nincs ezzel semmi baj.

Azt azonban már különösnek találom, hogy a disszertációkhoz csatolt publikációs jegyzékekben általában egyetlen magyar nyelvű írás sem szerepel, mint-ha az erre való igény fel sem merülne. Még árulkodóbb, hogy a bibliográfiákból számos helyen hiányoznak az adott témához mégoly természetesen kapcsolódó, s gyakran vitathatatlanul nemzetközi színvonalú magyar nyelvű források. Mint-ha a fiatal kutatók azt a kollektív illúziót táplálnák, hogy ők máris a nemzetközi szcéná részesei, dolgozatuk eleve e nemzetközi közönség számára íródott, és ők voltaképpen – mintegy menekülve a partikularitástól – nem is tudnak magyarul.

Ezen a ponton nagyon nem szeretnék félreérthető lenni. Nem hiszem, hogy a nemzeti-kulturális identitás örökre szóló determináció volna: számos tudós és művész pályája bizonyítja, hogy lehetséges meghaladni a születés társadalmi és kulturális korlátait, és nagyszerű eredményekre vezet, ha valakinek ez valóban sikerül. Ilyen élettervet azonban nem szabad illúziókra építeni. Hiszen a publikációs jegyzékekben szereplő angol nyelvű tanulmányok túlnyomó többsége bizony hazai egyetemi aktákban jelent meg, így a közvetlen kollégákon kívül alighanem csak a lektorok és az itt dolgozó vendégtanárok olvassák őket: ez bizony még nem a nemzetközi szcéná.

De nem is a fiatal anglistanemzedék pályája itt a fő kérdés, hanem az, hogy mire is való voltaképp az anglisztika, és általában a modern filológia. Kétségtelenül való arra is, hogy a nemzetközi színvonalú kutatóknak (értelemszerűen elsősorban az irodalmároknak) nemzetközi játékteret biztosítson: ez nemes és legitim cél. S itt utalhatunk arra a sajátos paradoxonra, hogy a hazai kultúrával foglalkozó kutató – bármennyire is nemzetközi színvonalú – nem tud kilépni a nemzetközi színtérre, mert nincs ilyen. Ezért kellett bevezetni (például az akadémiai doktori cím megszerzésének követelményrendszerében) az amúgy elég szerencsétlenül hangzó „nemzeti tudomány” kategóriát és az ehhez kapcsolódó pozitív diszkriminációt – egy Berzsenyi-kutatótól például értelmetlen lenne elvárni a nemzetközi idézettséget. Az anglisztika azonban biztosítja a nemzetközi játékteret: alighanem az egyik legnagyobb és legnyitottabb játékteret a humán tudományok körében.

Az anglisztikai kutatás másik lehetséges iránya, amely az angol nyelvű kultúra magyarországi közvetítését és egyes aspektusainak a magyar kultúrába való integrálását tűzte ki célul, szintén nagy hagyományokra tekint vissza, de az utóbbi időben visszaszorult – és alighanem hasonló a helyzet a modern filológia többi ágával, elsősorban a nyugati nyelvek és kultúrák kutatásával is. Ez minden bizonnyal reakció arra a négy évtizedre, amikor a nemzetközi színtérre való kilépés (sőt általában a nyugati kultúrákkal való beható foglalkozás) aránytalan nehézségekbe ütközött, vagy egyenesen kilátástalan volt. A tehetség, a szakértelem és a jó szándék ezekben az években is megtalálta a maga útját: egyebek mellett rengeteg műfordítás és magas színvonalú ismeretterjesztő munka született ebben az időben (gondoljunk például az „Írók világa” sorozat remek angol témájú kötetekre).

Érthető reakció, hogy az utóbbi egy-másfél évtizedben minden fiatal kutató a nemzetközi színtér felé törekszik: az inga most a másik irányba leng ki. De a magyar anglisztikának (s a többi modern filológiának) éppen a kétirányúságban rejlik a legfőbb értéke: a magyar művészek közül (legyenek bár írók, zenészek vagy képzőművészek) sem azokat értékeli legtöbbször a nemzetközi játéktér, akik a legújabb New York-i trendet követik, hanem azokat, akik valami sajátos, lokális szint hoznak be erre a játéktérre. Persze, a tudományban talán még nehezebb megtalálni ezt a kényes egyensúlyt. A magyar Joyce-kiadás mindenestre erre törekszik: nemzetközi színvonalú, a legújabb nemzetközi eredményeket is értékesítő kulturális terméket adni a magyar olvasónak, miközben a munka erre alkalmas tapasztalatait és eredményeit (amelyek olykor csupán érdekes, új kérdések) visszavinni a nemzetközi színtérre. És remélem, hogy ez az újrainduló folyóirat, a *Filológiai Közlöny* is ezt a termékeny egyensúlyt szolgálja majd.

HETESI ISTVÁN

## Archetípus és intertextualitás Turgenyev *Első szerelem* című elbeszélésében

Northrop Frye írja *A kritika anatómiájában*, hogy „aligha elfogadható az a kritikai álláspont, amely az eredetit az őseredetivel keveri össze, és azt képzei, hogy a kreatív költő leül egy ceruzával a tiszta papír elé, és különleges teremtmői aktussal *ex nihilo* (Frye kiemelése) létrehoz egy új költeményt. Emberi lények nem így módon teremtenek. Ahogyan egy új természettudományi felfedezés olyasmit nyilvánít ki, ami latensen már jelen volt a természet rendjében, s ami ugyanakkor logikusan kapcsolódik a fennálló tudomány teljes struktúrájához, úgy az új költemény is valami olyasmit nyilvánít ki, ami már latensen megvolt a szavak rendjében. [...] Költeményt csak más költeményekből, regényt csak más regényekből lehet létrehozni.” Frye gondolatai az irodalmi folyamatszerűség és a kulturális emlékezet lényegi sajátosságára hívják fel a figyelmet, és ezzel összefüggésben határozzák meg az alkotói eredetiség fogalmát. Az „igazi különbség az eredeti költő és az utánzó között egyszerűen az – mondja Frye –, hogy az előbbi elmélyültebben utánoz. Az eredetiség nem más, mint visszatérés az irodalom eredeti gyökereihez...” (85).<sup>1</sup> Ha Turgenyev művészetét e kritériumok alapján mérjük, akkor minden kétséget kizáróan a világirodalom legérdekesebb és legeredetibb alkotói közé tartozik. Rangját nem kis mértékben magas fokon integráló és szintetizáló képességének köszönheti: úgy is fogalmazhatunk, hogy asszimilál és transzformál mindent, ami műveinek jelentésképző és élménykeltő hatását növeli, ami különlegességét – Frye szavával: eredetiségét – hangsúlyozza. Kettős kötődésű író, akinek szellemi gyökerei részben nemzeti, részben pedig európai talajba mélyednek. Példaként elég, ha Shakespeare-hez vagy Puskinhoz való viszonyát említjük. Nyikityina azt írja, hogy „a Turgenyevre gyakorolt hatás ereje alapján Shakespeare talán csak Puskinnal vetekedhet”.<sup>2</sup> A külföldi és a hazai előd egymás mellé állítása jogos, hisz mindketten szellemi ébredésétől haláláig kísérik

---

<sup>1</sup> Northrop Frye, *A kritika anatómiája*, ford. Szili József, Bp., Helikon, 1998. A mű szövegét ebből a kiadásból idézzük az oldalszám feltüntetésével.

<sup>2</sup> Н. С. Никитина, *Шекспировские темы и образы в романе Тургенева «Отцы и дети»*, in *Русская литература*, 1994/4, 16. (Itt és másutt, ha a fordító nincs jelezve, a fordítás tőlem származik. – H. I.)

Turgenyevet. Ráadásul két olyan mesterről van szó, akikre ugyancsak érvényes az „elmélyült utánzás” képessége. Shakespeare – a reneszánsz elvárásainak megfelelően – bőven merít az antik kulturális hagyományból, Puskin pedig – mint ismeretes – „hazavisz” mindent az európai irodalomból, ami hazavihető, és szintetizál mindent, ami a külföldi és a hazai hagyományból arra érdemes. És mint látni fogjuk, egyik is, másik is szívesen tér vissza „az irodalom eredeti gyökereihez”, ráadásul úgy, hogy a hagyománykeresésben és -követésben egymással is, Turgenyevvel is találkozunk.

Turgenyev művészetében az irodalom eredeti gyökereihez való visszatérés nagyon gyakran archetipikus képek és alakok szövegbe idézésével történik. Az archetípusokról Jung azt írja, hogy ezek – eredetüket tekintve – „az emberiség állandóan megismétlődő tapasztalatainak a lecsapódásai”. Nem maguk a külső, fizikai jelenségek vagy folyamatok (pl. nap- és holdjárás) alkotják, hanem a hozzájuk kötődő vallási, mitológiai képzetek (pl. Nap-hérosz mítosz). Emellett az archetípus – folytatja Jung – „egyfajta készség az azonos vagy hasonló mítikus képzetek újra meg újra való reprodukálására”. A jelenségben – a reprodukálás, az ismétlés mellett – jelen van a változatok keletkezése is, s ezek együtt fontos összetevők az archetípus irodalmi-kulturális hagyományban játszott szerepében. Végeredményben tehát – Jung szerint – az archetípusok „úgy látszik, nemcsak állandóan megismétlődő tipikus tapasztalatok bevésődései, hanem a tapasztalat szerint olyan erők vagy tendenciák is, amelyek ugyanilyen tapasztalatok megismétlésére irányulnak”.<sup>3</sup>

Az irodalom e téren betöltött szerepét Jung nyomán Hankiss Elemér abban határozza meg, hogy „a kollektív tudattalanba süllyedt, feledésbe merült, »archetípusokká« sűrűsödött sokezeréves emberi tapasztalatokat a társadalmi tudat felszínére hozza, s ezzel bekapcsolja az embert a történelem, *a nagy emberi tradíciók éltető áramába*. (Hankiss kiemelése) Ugyanazok az ősi lelki-pszichikai energiák buzognak hát föl az irodalomban is, mint a mítoszokban, hiedelmekben, vallásokban, álmokban, látomásokban, s a költőnek-írónak nincs is más dolga, mint-hogy közérthető szimbólumokat találva mintegy »megcsapolja« az archetípusoknak ezt a hatalmas, csordultig telített tudatalatti energia-tartályát”.<sup>4</sup>

A „közérthető szimbólum” fontos helyet tölt be Frye fogalomalkotásában is. „Archetípuson olyan szimbólumot értek – írja –, amely egyik költeményt a másikkal összeköti, s ezáltal elősegíti irodalomtapasztalatunk egységét és integritását.” (87) Ő is ismétlődő képről beszél, ez kapcsolja az egyik művet a másikhoz, ez idézi elő az irodalom folyamatszerűségének, a hagyományhoz való folytonos visszatérésnek a benyomását.

<sup>3</sup> C. G. JUNG, *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*, ford. Nagy Péter, Bp., Európa, 2000, 98–99.

<sup>4</sup> HANKISS Elemér, *Az irodalmi kifejezésformák lélektana*, in *Modern Filológiai Füzetek*, 7, Bp., Akadémiai Kiadó, 1970, 74–75.

Frye nem csak szerző–mű relációban gondolkodik: figyel a szöveg önállósodási törekvéseire és a befogadó szerepére is. Az ő szavait idézve: „a költőnek kell megszülnie a költeményt abban az értelemben, hogy neki kell mintegy az agyában kihordania. Amennyire csak lehet, sértetlenül kell kihordania, de ha a költemény életre való, az is igyekszik megszabadulni tőle.” (86) A „megszabadulásnak” – munkánk szempontjából – kettős értelme van. Az egyik a mű–befogadó relációban érzékelhető. A szerzőtől függetlenedett művet a befogadó értelmezi, s ő a mű jelentéspotenciáljából nem, vagy nem csak a szerző által kívánt, sugalmazott jelentésréteg/ek/nek tulajdonít kitüntetett szerepet. „Az archetípusok asszociatív nyalábok, [...] komplex változók” – folytatja fejtegetését a teoretikus. „A komplexitáson belül gyakran a tanultságra valló asszociációk fordulnak elő bőséggel, s ezek közvetíthetők, mert egy-egy kultúrában sokan ismerik őket.” (90) Hogy mennyien, függ a befogadó(k) közegétől, műveltségétől – a hermeneutika, illetve a recepcióesztétika kifejezésével élve –, „horizontjától”. A „megszabadulás” másik jelentése számunkra az, hogy a műben működésbe lép a szöveg, a nyelv – szerzőtől független – jelentésteremtő energiája, de ez a poétikai jelenség az archetípust már az intertextualitás világával kapcsolja össze.

„*Intertextualitásnak* fogjuk nevezni azt a textuális interakciót – írja a fogalmat bevezető Julia Kristeva (a kiemelés tőle származik) –, amely egyetlen szövegen belül alakul ki. A megismerő alany számára az intertextualitás az a fogalom, amely jelzi azt a módot, ahogyan a szöveg a történelmet olvassa, és ahogyan beilleszkedik a történelembe.”<sup>5</sup> Az interakció az idéző és az idézett szöveg(rész) között jön létre oly módon, hogy az előbbi „beidézi”, áttemeli és poétikailag „megmunkálja” – asszimilálja, transzformálja – az utóbbit saját szövegterében. A jelenséget Barthes így írja le:

A szöveg a nyelv redisztribúciója (eme redisztribúció mezeje). Ennek a dekonstrukció-rekonstrukciónak az egyik útja azoknak a szövegeknek, szövegfoszlányoknak a *permutálása* (Barthes kiemelése), amelyek a szemügyre vett szöveg környezetében, s végső soron benne magában léteztek vagy léteznek: minden textus *intertextus* (Barthes kiemelése); változó szinteken, többé vagy kevésbé felismerhető formában más szövegek is jelen vannak benne; a megelőző vagy környezetét alkotó kultúra szövegei; minden szöveg hajdani idézetekből álló új szövedék.<sup>6</sup>

Kristeva a „szöveg történelmet olvasó” képességéről, Barthes pedig „a megelőző (vagy környezetét alkotó) kultúra” szövegeiről beszél, és ez eljuttat bennünket

<sup>5</sup> Julia KRISTEVA, *A szövegstrukturálás problémája*, ford. Kovács Tímea, in Helikon, 1996/1–2, 18–19.

<sup>6</sup> Roland BARTHES, *Texte (theorie du)*. = Oeuvres complètes, II, Seuil, Paris, 1994, 1683. Idézi Angyalosi Gergely, *Az intertextualitás kalandja*, in Helikon, 1996/1–2, 6.

addig a gondolatig, hogy a beidézett szöveg(rész)ekben gyakran „közérthető szimbólumokra”, archetipikus képekre, alakokra ismerünk. Így érti Jenny is, aki szerint valójában „egy irodalmi mű értelmét és strukturáját csupán archetipusokhoz fűződő viszonyában fogjuk fel [...] Az archetipikus modellekkel az irodalmi mű mindig egy realizációs, átalakítási vagy áthágási viszonyba lép, s főként ez a viszony definiálja.”<sup>7</sup> A beidézett – archetipusra visszavezethető – szöveg(rész) őriz is, veszít is valamit eredeti jelentéséből, az idéző mű pedig – a szövegek interakciójának eredményeként – gazdagodik jelentéstartalmában.

Az archetipus „magunkénál erősebb hangot vált ki bennünk” – véli Jung. „Aki ősi képekkel beszél, az ezer hangon szól, amit meghatároz, azt megragadja és uralja, majd fölemeli az egyszerűből és múlandóból az öröklét szférájába, az egyéni sorsot az emberiség sorsává teszi.”<sup>8</sup> A vélekedés tökéletesen ráillik Turgenyev *Első szerelem* című elbeszélésére. A mű az első szerelem eseményéről és a hozzá kapcsolódó élményekről szól, s erősen önéletrajzi alapokra támaszkodik.<sup>9</sup> Vlagyimir egyszeri szerelmi története (pontosabban: annak emléke) elszakad a hős és Turgenyev első szerelmének történetétől (annak emléketől), és az általános emberi tapasztalat, az első szerelem megjelenítőjévé válik, de még itt sem áll meg: a szenvedélyes szerelem mindent elsöprő erejének kifejezője lesz, legalábbis ahogy ezt Turgenyev értelmezi. Mindhárom fontos szereplő, Vlagyimir, Zinaida és V. úr az uralkodás–szenvedély, a szabadság–rabság ellentétpár feszültségében létezik, és ez a feszültség valamennyiük számára drámai módon szűnik meg. A cselekményidőben felmerül számukra az uralkodás és a szabadság, a hatalom és a függetlenség megvalósításának (képzelt vagy reális) lehetősége, sorsukat azonban nem egyéni akaratuk, személyes boldogságtörekvésük határozza meg, hanem a szerelmi szenvedély emberi erő feletti hatalma. Turgenyev szerint ugyanis – mint ismert – a szerelem az élet, a természet megnyilvánulása, s törvényeit ezek, és nem az egyes emberi akarat irányítják. A hősök sorsában örök érvényű törvények teljesedéséről van tehát szó, és az író olyan művészi eszközöket, eljárásokat alkalmaz, amelyek a folytonos visszatérés, az állandóság, az univerzális érvény gondolatát erősítik. Mozgósítja rendkívüli nyelvtudását, műveltségét, kulturális emlékezetét, kifejező szimbólumokat találva idézi fel az európai szellem kincsesházának toposzait, archetipikus képeit, alakjait, és emeli be őket – intertextuális eljárások segítségével – művei világába. Dolgozatunk az *Első szerelem*

<sup>7</sup> Laurent JENNY, *A forma stratégiája*, ford. Sepsi Enikő, in Helikon, 1996/1–2, 23.

<sup>8</sup> Carl G. JUNG, *Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről*, ford. Szilágyi Lilla, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Bp., Filum Kiadó, 1998, 104.

<sup>9</sup> A mű önéletrajzi elemeiről lásd: Т. П. ДЕН, С. Н. Тургенев и его сыновья, in Русская литература, 1967/2, 129–135; Н. ЧЕРНОВ, Повесть И. С. Тургенева „Первая любовь” и её реальные источники, Вопросы литературы, 1973/9, 225–241; И. С. Тургенев в воспоминаниях современников в двух томах. Художественная литература, М., 1983/2, 57–96; HETESI István, *Turgenyev*, Bp., Tankönyvkiadó, 1990, 153–166.



megelőző kultúrákhoz fűződő viszonyát igyekszik megvilágítani. Azt vizsgálja, hogy a hősök alakján hogyan tűnik át a hatalom és a szenvedély különböző kultúrák általi archetipikus megjelenítőinek a képe, hogy a jungi „nőiség” archetípusának jelentését átfogalmazó „kleopátraság”, valamint „hősség” jelenségének mi lesz a sorsa Turgenyev újraértelmezésében.

Az elbeszélésnek három fontos szereplője van, s mindhármuk alakját szimbolikus jelentésű tárgyak, archetipikus képek és intertextuális vonatkozások övezik, amelyek funkciója – többek között – a jellemek újabb és újabb jelentésrétegének felszínre hozása és tágabb dimenzióba helyezése. A befogadó kettős perspektívából látja a hősöket és a körük szövődd, közöttük zajló eseményeket: egymásba fonódva érvényesül a történetmondás idején, 1857-ben negyvenéves férfi, Vlagyimir Petrovics és negyedszázaddal korábbi önmaga, az első szerelmének élményét átélő, tizenhat éves Vlagyimir nézőpontja. Az elbeszélő már korábbi énje bemutatásakor él a kulturális utalás eszközével. Ezt írja: „Volt egy hátsólovam. Magam szoktam megnyergelni s el-ellovagoltam valahova messze, vágatni kezdtem, s olyankor lovagi torna hőséne képzeltem magam...” (228).<sup>10</sup> A lovagi tornára való célzás jól jellemzi a gyerekkorból kilépő, de még nem felnőtt Vlagyimir – a „hős” archetípusát öntudatlanul megidéző – romantikus képzeletvilágát. Ez a képzeletvilág és lelkiállapot határozza meg az első szerelem élményével találkozó ifjú gondolkodását, cselekedeteit és nézőpontját. A ló, a lovaglás, a vágatás az ismétlődés révén, mindhárom alakhoz kötődve, motivikus jelentésűvé válik az elbeszélésben. Ebben a motívumban a szabadság, az uralkodás és a hősiesség jelentése összpontosul, más jelentésárnyalatokkal kiegészülve. Itt, első előfordulásakor a felnőttesség képzelet szülte érzésével párosul, amely a történet során a hősiesség gondolatával együtt – gyakran ironikus, önironikus színben – megkérdőjeleződik.

Vlagyimir látását nem csak életkora befolyásolja. Korlátozza – tárgyi mivoltában és szimbolikus értelemben is – a cselekmény színterének szerkezete: a kertet kerítés osztja ketté, elválasztva Vlagyimirék nyaralóját a szárnyépülettől, amelyet Zaszekinék bérelnek. Vlagyimir a kerítésen át figyeli Zinaida világának eseményeit. Az ötévnyi korkülönbség mellett a kerítés szimbolikus jelentése is érzékelteti a főhős ébredező szerelmének lehetetlenségét. Az „itt” és „ott”, a „kint” és „bent” ellentétpár, mint látni fogjuk, az egész művön végigvonul. A főhős – miközben mélységesen átéli drámai élményét – külső szemlélője marad Zinaida máshoz fűződő szerelmének.

Az ifjú hős a kerítésen túlról pillantja meg Zinaidát az első alkalommal is. Rögtön uralkodónői vonásai tűnnek szemébe. Ezek részben a lány vele született természetes bájából, szépségéből, részben pedig pszichikus jegyeiből, okosságából fakadnak, és környezete fölé helyezik őt. Hatalmának „gyakorlása” – szeszélyesség, bizonyos önzése mellett is – inkább játékos, mint komoly: „négy fiatalember

<sup>10</sup> TURGENYEV, *Első szerelem*, in *Első szerelem. Elbeszélések*, ford. Áprily Lajos, Orosz Remekírók, Bp., Európa, 1958. A mű szövegét a továbbiakban is ebből a kiadásból idézzük az oldalszám feltüntetésével.

sürgött-forgott körülötte, s a lány egymás után koppintotta meg homlokukat apró, szürke virágokkal – meséli az elbeszélő –, melyeknek nem tudom a nevét, de gyermekek jól ismerik: zsákocska formájúak, s nagyot pukkannak, ha valami szilárd tárgyra ütnek velük. A fiatal emberek szívesen tartották oda homlokukat...” (229). A pukkanó virág, majd később a Vlagyimir nyakára kötött szalag az uralkodás jelképes eszköze, amelyeket „használva” Zinaida kifejezi önként meghódoló környezete feletti hatalmát.

Ugyanilyen eszköz a fonalgombolyag, amelynek segítségével Zinaida Vlagyimirt „hódoltatja meg”, és amely – archetípusig visszavezethető potenciális jelentése révén – kitágítja a lány és az ifjú hős első személyes találkozásának tartalmát. Íme a jelenet, ahogy Vlagyimir Petrovics elbeszéli: „– Segítene nekem gyapjúfonalat bontogatni? Akkor jöjjön csak ide hozzám. Intett a fejével s kiment a fogadószobából. Én utána indultam. ... A hercegkisasszony leült, elővett egy matring piros gyapjúfonalat, helyet mutatott nekem a vele szemben lévő széken, gondosan kioldotta s a két kezemre tette.” Majd később: „Könnyedén ráütött az ujjaimra. – Tartsa egyenesen a két kezét! – S nagy szorgalommal elkezdte gombolyaggá tekerni a fonalat.” (232–233) A cselekménymozzanat és a dialógus önmagában is kifejezi, hogy a tizenhat éves fiú nem egyenrangú partnere a huszonegy éves lánynak, és Zinaida szimpátiával vegyes iróniával kezeli rajongóját.

Ha az epizód szövegének összetételét vizsgáljuk, akkor a szövegköziség jelenségének feltárásával más jelentésrétegre is bukkanhatunk. A fonalgombolyítás (a kézre verés mozzanatával), az uralkodó nő–alárendelt férfi szituáció – nem néven nevezve is – Héraklész (Herkules) és Omphalé mítoszára utal vissza, amelyben a hős Lúdia királynőjének fogságába kerül, és – egyebek között – méltatlan feladatok teljesítésével, például fonalgombolyítással tölti idejét. „A szóbeszéd szerint könnyűvérű ión lányok társaságában ... huzigálta a gyapjúszálat a csillogó kosárból, és gombolyította a fonalat, s reszketett, ha úrnője megszidta. Azt is beszélték, hogy Omphalé még meg is verte arany papucsával, ha ügyetlen ujjával eltörte az orsót.”<sup>11</sup> A mítosz azt fejezi ki, hogy még az erős és hős férfi is könnyen rabszolgájává válhat az érzéki szenvedélyét és hatalmi vágyát kiélni akaró nőnek. Vlagyimir és Zinaida történetével összevetve a mitológiai eseményt, azt látjuk, hogy az elbeszélő nem csak asszimilál, hanem transzformál is, amikor a hagyományt saját szövegében – ha jelöletlenül is – megidézi. Megmarad az uralkodó nő–alárendelt, rab férfi ellentétpár, de a férfi pólusán nem erős egyéniség, hanem a „puha viasz” Vlagyimir foglal helyet, és Zinaidáról sem lehet – az uralkodói egyéniséget leszámítva – azt mondani, hogy ő Omphalé.

A gombolyag a befogadó tudatában más jelentést is asszociál. Ariadné és Théseusz mítoszában a hősnő gombolyagot ad kedvesének, hogy fonala mentén Minotaurusz labirintusából kitaláljon. Vlagyimir az elbeszélésben az élet, az érzelmek labirintusába kerül, de Zinaida fonala neki kivezető utat nem mutat: nem érhet

<sup>11</sup> Robert GRAVES, *A görög mítoszok*, I–II, ford. Szíjgyártó László, Bp., Európa, 1970, II, 258.

el szerelméhez. Ugyanakkor a történet síkján a gombolyítás és a párbeszéd szituációja, a szövegközi jelentésben pedig a Heraklész/Thészeusz – Vlagyimir áttűnés ironikus fényt vet az ifjú önmagáról alkotott hős-képzetere.

Ugyanez az ironikus lebegés figyelhető meg abban a szövegrészben, amelyben az elbeszélő hajdani olvasmányának – Kajdanov egyetemes történetének – egyetlen mondatát citálja. „Julius Caesar kitűnt katonai vitézségével”, – szól a beidézett szöveg, amely az idéző szöveggel intertextust alkotva Vlagyimirétől egészen eltérő jelentésű magatartásra utal. Az Omphalé alakjában együtt meglévő hatalom és szenvedély jelentéspár pedig egymást kizáró módon funkcionál Zinaida feltárló jellemében és kibontakozó sorsában. Amikor ez bekövetkezik, akkor Héraklész pólusán már nem Vlagyimirt, hanem az apát találjuk. Az „eredeti gyökerekhez”, a mítoszok világához való műeleji jelöletlen, tehát hivatkozás nélküli intertextuális visszatérés mintegy előkészíti a hagyománnyal folytatott nyitabb és intenzívebb dialógus későbbi megjelenését.

Ha Zinaida uralkodó egyéniség, akkor a Vlagyimir tudatalattijában az „apa” és a „hős” archetípusának képzeteit is hordozó V. úr nem kevésbé az. „Különös befolyása volt apámnak rám” – mondja az elbeszélő –, „különös volt az egymáshoz való viszonyunk is.” A történetmondó saját ifjúkori nézőpontja mögé rejtőzik, az ő szemével láttatja erős, energikus, öntörvényű apját. „Tisztelte szabadságomat – olvashatjuk tovább – csak éppen nem engedett közel magához. Szerettem őt, csodáltam, a férfi mintaképét láttam benne – s Istenem, milyen szenvedélyesen ragaszkodtam volna hozzá, ha állandóan nem éreztem volna elhárító kezét.” (244) Maga útját járó egyéniségében van fensőbbiség és egoizmus, enyhén démonikus vonásokkal is színezve. „Vedd el magad, amit tudsz, de másnak meg ne hódolj; csak önmagadé légy – ebben van az élet egész tudománya” – mondja fiának. Szellemét Nyugat-Európa személyiségkultusza, romantikus individualizmusa táplálja, erre utalnak a szabadságról és az akaratról alkotott fogalmai: „– Szabadság ... tudod-e, mi tud az embernek szabadságot adni? – Mi? – Az akarat, a saját akarat, s ez olyan hatalmat ad, mely különb a szabadságnál. Tudj akarni – és szabad leszel s uralkodni fogsz.” (244) Szavaiban nem csak a nyugati [byroni] kultúra hatását érezzük, hanem – más forrású szövegköziséggel – Pecsorin hasonlóképpen európai szellemiségből táplálkozó, romantikus-démonikus, fensőbbiséges gondolkodását is. A „becsvágy nem más, mint az uralkodás szomjúsága; első gyönyörűségem pedig alávetni akaratomnak mindent, ami körülöttem van”<sup>12</sup> – írja naplójában Lermontov hőse. V. úr és Pecsorin elmélkedésének egymásra vetülése aligha véletlen, sokkal inkább az orosz irodalmi hagyományra való reagálás rejtett megnyilvánulása. Talán az sem mellékes, hogy Turgenyev és Lermontov hőse az elbeszélő időt és az őket felnevelő szellemi hátteret tekintve lényegében kortársak. Azzal a Turgenyevnél egyébként nem egyedi jelenséggel állunk szemben,

<sup>12</sup> LERMONTOV, *Korunk hőse*, ford. Áprily Lajos, in *Válogatott művei*, Bp., Európa, 1974, 613.

hogy a kettős kulturális kötődésű író úgy teremti meg hősét, hogy abban egyszerre tükröződik a hazai és az európai hagyománnyal való szembesülés, az utóbbi egyrészt közvetlenül, az európai kultúrával érintkezve, másrészt közvetetten, a „nyugatiságot” Pecsorin töprengéseiben megtapasztalva és onnan átemelve.

A ló, a lovaglás és az ostor motívuma – amely ismét Pecsorin alakját idézi – ironia nélkül, az uralkodás és a szabadság szimbólumaként övezi az apa alakját, mintegy jelezve, hogy V. úr bármely élethelyzetben magabiztosan ül a nyeregben. Amikor először hall Vlagyimirtől Zinaidáról, annak másokat meghódolásra készítő egyéniségéről, „ült a padon s lovaglóostorának végével rajzolgatott a homokba”, majd „parancsot adott: nyergeljék meg a lovát. Kitűnő lovas volt – s Rary urat jóval megelőzve, a legszilajabb lovat is meg tudta zabolázni.” (245) Rary amerikai lovas, aki Európába jöve az 1850-es években – tehát Turgenyev művének kihordási időszakában – azzal szerez magának hírnevet, hogy a legvadabb lovat is engedelmességre kényszeríti. A reá való célzás V. úr uralkodói egyéniségének erejét érzékelteti. Ez az erő és akarat az, amely vezeti kezét, amikor „hatalmi jelképével”, az ostorral rajzolgat, miközben fia a másik uralkodói egyéniségről, Zinaidáról mesél. Ezután kilovagol: az ostor és a ló tulajdonosa hódítani indul – Zinaidához. Vlagyimir vele tartana, de ő nem engedi. Ezáltal a fiú, aki lovaglás közben olykor lovagi torna hőséneke képzele magát – a motivikus ismétlődés által kifejezve –, megfosztatik a hőssé válás lehetőségétől: nem versenyezhet apjával Zinaidáért. Ismét felsejlik az „itt” és „ott” ellentétpár: Vlagyimir „itt” marad, Zinaida pedig „ott” van, V. úr mehet hozzá, fia nem, csak most nem a kerítés, hanem a lovaglástól való eltiltás a leküzdhetetlen akadály. „Tudj akarni – és szabad leszel s uralkodni fogsz” – idéződnék fel újra az olvasói képzeletben V. úr szavai. Ő képes erre, fia nem. Ő – úgy tűnik – a nyertes, Vlagyimir pedig a vesztes. Ugyanez hangsúlyozódik a ló-motívum következő előfordulásakor. Vlagyimir fantáziája – ismét egy intertextuális utalás – Cottin *Mathilde* című szentimentális-romantikus regényének illusztrációját idézi – „Malek-Adel elragadja Mathildát” –, s ő afölött képzeleg, hogyan menthetné meg Zinaidát ellenségétől, de gondolatait lópaták dobbanása a való világ síkjára tereli. Közelében apja és Zinaida lovagol el, az apa udvarló, hódító pózban, a lány pedig önként meghódolón. A fiú „itt” marad, az elvágató két alak pedig – és a boldogság lehetősége – „ott”, távolodón.

Zinaida másképpen uralkodó egyéniség, mint V. úr. Fölötte áll környezetének, de nincs benne nyugati vagy lermontovi démonikus individualizmus, bár a romantikától – Byront és Puskind is olvas – örökli a hősvárás motívumát. „Nem; én az olyanokat szeretni nem tudom – mondja –, akikre felülről kell néznom. Nekem olyan férfi kell, aki uralkodni tud rajtam.” (247) A homályos, gyakran szélységgel párosuló, célkereső türelmetlenség, az alárendelődés, az ideál követésének vágya nem nyugati, hanem keleti gyökerű, van benne valami jellegzetesen orosz vonás. „Úgy látszik – édes feláldozni magunkat másokért” (129) – fogalmazza meg Lusin, s a kérdés az, kinek, minek szól az odaadás, az önfeláldozás. Zinaida környezetében – más turgenyevi hősnőkhöz hasonlóan – kiemelkedő személyiséget nem talál. A negyvenéves, családos V. úr az egyetlen jelentős férfi,

akire felfigyelhet. Váratlanul születő érzelmeit, erkölcsi vívódását Turgenyev a reá jellemző rejtett pszichológia eszközével fejezi ki. A tizenhatéves ifjú szerelmes pozíciójából a lélek munkájának külső gesztusai – a lány sápadtsága, keserű bűja, csüggedt mozdulatlansága – láthatók, s az ő számára megfejthetetlen szavai hallhatók. „Ugyanaz a szeme” – mondja Zinaida. „Mindennel torkig vagyok... elmennék a világ végére, nem tudom én ezt kibírni, nem tudom magamban elrendezni... És mi vár reám a jövőben... Ó, milyen nehéz a szívem... Úristen, milyen nehéz!” (249) Nem csak vívódás tükröződik szavaiban, hanem az emberi akaratától függetlenül beteljesülő sorsszerűség megsejtése is. Tudatosítja önmagában, hogy nem ura érzelmeinek, a szenvedély elháríthatatlan erőként hatalmasodik el rajta, és sodorja a kilátástalan jövő felé.

Érzelmi kiszolgáltatottságát egy idegen szöveg, Puskin *Grúzia halmain* című költeményének beidézése teszi még érzékletesebbé. „Hogy nem tud szívem nem szeretni” – ismétli Zinaida Vlagyimir felolvasása után a költemény zárósort, majd kiegészítve, önmagára vonatkoztatva megismétli: „Hogy nem tud szívem nem szeretni – nem tud, bárhogy akarja!” (249) A beidézett sornak eredeti, puskinsi kontextusában más értelme van. Ott a költemény lírai hősnének hangulata „könnyű” is, „szomorú” is, „fényes”, amolyan bánat nélküli bánat jellemzi. Itt, a szöveg és előszöveg interakciójaként létrejött intertextuális térben a beidézett textus nyomasztóbb, komorabb hangulatot jelöl. A hősnő küzd a világ szemében vétkes, fenyegető érzelmei ellen, de sejti, hogy a szenvedély hatalma erősebb akaratánál és legyőzi őt.

A Goncourt-testvérek naplójának tanúsága szerint az „ötök” (Flaubert, Daudet, E. Goncourt, Zola, Turgenyev) egyik párizsi összejövetelén (1877) Zola a szerelemről úgy vélekedik, hogy az nem valamiféle különleges érzés, és korántsem ragadja magával az embert oly mértékben, mint ahogy azt általában hinni vélik. Turgenyev – akárcsak műveiben, például az *Első szerelemben* – más véleményen van. Azt állítja, hogy a szerelem „egészen különös színezetű” (Turgenyev kiemelése) érzelem, hogy Zola hamis úton jár, ha nem ismeri el ezt a színezetet, amely a szerelmet minden más érzéstől megkülönbözteti. Bizonygatja, hogy... olyan hatást gyakorol az emberre, amely egyetlen más érzés hatásához sem hasonlítható, hogy mindenki, aki igazán szerelmes, *szinte megtagadja önmagát*. (Az én kiemelésem – H. I.) Turgenyev a szív telítettségének egészen rendkívüli érzéséről beszél.”<sup>13</sup> Zinaidát is ez az „egészen különös színezetű érzelem” keríti hatalmába, és olyan döntési helyzet előtt áll, amelyben „szinte megtagadja önmagát”.

Önmaga megtagadása nem csak azt jelenti, hogy feladja uralkodói helyzetét és függetlenségét, és még csak azt sem, hogy dacolnia kell környezetének erkölcsi felfogásával. A magánéleti probléma – ha itt még halványan is – nemzeti léptéket sejtet. „– Talán bizony olyan nagy öröm élni? Nézzen csak körül... Mondja: szép ez?

<sup>13</sup> И. С. Тургенев в воспоминаниях современников в двух томах. Художественная литература, М., 1983/2, 272–273.

Vagy azt hiszi, hogy én ezt nem értem, nem érzem?... s maga komolyan azt állítja, hogy egy ilyen élet megéri, hogy ne kockáztassuk egy pillanatnyi élvezetért – boldogságról nem is beszélek.” (251–252) Gondolatai mögül előbukkan az az értelmezési lehetőség, amely szerint Zinaida (és a férfi hősök) sorsa az orosz élet terméke, és hogy az orosz valóság által kínált élet nem ér annyit, hogy kockára ne tegyék. Turgenyev kiemelkedő hősei az élettel, a boldogsággal szemben maximalisták. A kevés, a középszer nekik nem elég, ezért nagyra törnek. A turgenyevi életfelfogás szerint azonban a teljesség, a boldogság az egyén számára elérhetetlen, legfeljebb csak pillanatokra valósítható meg. Az író hősei és hősnői úgy érzik, hogy ez az a pillanat, amelyért élniük érdemes, mégha nagy árral, gyakran életükkel fizetnek is érte.

Az individuális probléma tehát nemzetivé, majd univerzálissá táguul. Az általános emberi léptéket erősíti, hogy – Frye szavaival – „magának a művészetnek a törvénye teljesül: örökösen megújítja magát önnön mélységeiből” (114). Ez a mélység, a hagyomány világa, a mítoszoktól Plutarkhoszon át Shakespeare-ig terjed, azaz a befogadó újra az archetipikus képiség és a szövegköziség jelenségével találja magát szemben. Zinaida „költött történetet” mond el „alattvalóinak”: „– F fiatal lányok csoportját írnám le... éjjel van s ők egy nagy ladikon lebegnek – csendes folyón. Süt a hold, fehér a ruhájuk, fehér virágkoszorú a fejükön, s valami himnuszfélét énekelnek.” (252) A történet Zinaida prototípusának, Sahovszkaja hercegnőnek<sup>14</sup> *Álomkép* (Fantazmagória) című poémájára emlékeztet, amely a cselekmény zajlásának évében, 1833-ban jelenik meg. A poémával való intertextuális érintkezésnél is fontosabb azonban a Plutarkhosz *Párhuzamos életrajzok* és Shakespeare *Antoniuss és Kleopátra* című művével való összefüggés.<sup>15</sup>

Zinaida elbeszélése megfelel Antonius és Kleopátra első találkozásának, úgy, ahogy azt Plutarkhosz illetve Shakespeare leírja. Plutarkhosznál olvassuk: (Kleopátra) „Aranyozott fedélzetű bárkáján bíborvitorlával hajózott fel a Küdnosz folyón;

<sup>14</sup> Jekatyerina Lvovna Sahovszkajáról (1818–1836) lásd a 9. sz. jegyzetben felsorolt írásokat és N. A. Osztrovszkaja visszaemlékezéseit. Az utóbbi: *И. С. Тургенев в воспоминаниях современников*, 2, 57–96.

<sup>15</sup> Életrajzírói tanúsága szerint Turgenyevnek már gyerekkorában könnyen megy a görög és a latin, szabadon beszél angolul, németül, franciául, és eredetiben olvassa a klasszikusokat. Egyetemi éveiben elmélyülten tanulmányozza az antik kultúrát, 1842-ben magiszteri vizsgáján latin irodalomból ad számot tudásáról. Családi könyvtárában ma is látható Plutarkhosz művének 1820-ból származó orosz nyelvű kiadása. Hasonlóképpen az ifjúkortól datálódik Shakespeare iránti vonzalma. Fet visszaemlékezéseiben feljegyzi, hogy amikor 1858-ban, tehát akkoriban, amikor Turgenyev gondolatában már ott munkál az *Első szerelem* ötlete, befejezi az *Antoniuss és Kleopátra* fordítását, megkéri író társát, hogy az angol eredetivel a kezében hallgassa meg és kontrollálja a mű orosz szövegét. Lásd ezekről: ZOLDHELYI Zsuzsa, *Turgenyev világa*, Bp., Európa, 1978; Б. ЗАЙЦЕВ, *Жизнь Тургенева, Дружба народов*, М., 1998; Юрий ЛЕБЕДЕВ, *Тургенев. Молодая гвардия*, М., 1990; Афанасий Фет, *Воспоминания*, Правда, М., 1983.

az ezüstevezők ütemes csapásai egybeolvadtak a fuvola, a pánsíp és a lant hangjával. Maga Kleopátra aranyhímezű baldachin alatt feküdt, ugyanolyan díszes öltözetben, ahogyan Aphroditét szokták lefesteni. ... Legszebb rabnői Néreiszeknek és Khariszoknak öltöztetve álltak a kormányrúdon.” (II. 768)<sup>16</sup> Shakespeare, amikor egyik hősével, Enobarbusszal mondatja el a jelenetet, gyakran szó szerint, a részletekig menően híven követi Plutarkhoszt. „Egy gályán ült – meséli Kleopátráról Enobarbus –, mint égő trónuson, / A vízen égett, vertarany hajó, / Bíbor vitorla, olyan illatos, / Hogy bódultan belészeret a szél, / S fuvolaszóra ezüst evezők / Szerelmes táncra kelt vizekbe vágnak / Ő maga pedig minden leírást / Koldussá tett, ahogyan ott hevert, / Fölötte mennyezet, aranybrokát, / Szebb, mint Vénusz-kép... / Udvarhölgyei, mint Nereidák, / Szolgálták hódolva, megannyi sellő ./” (870)<sup>17</sup> Shakespeare hősnője – Plutarkhoszéhoz hasonlóan – tudatosan készül Antonius meghódítására, hogy célját – hatalmának (és Egyiptom biztonságának) megerősítését elérje, s így válik a szenvedélyes szerelem nőalakjának archetipikus megtestesítőjévé. Ennek hatást fokozó kifejezőeszköze az érzéki benyomást keltő színek, szagok és hangok sorolása, mint például a tárgyak arany, ezüst vagy bíbor színe, a bódító illatok és zene, s magának Kleopátrának Aphroditéhez, Vénuszhoz való hasonlítása. Kleopátra szívesen azonosítja magát Aphroditével, Antoniuszt pedig Dionüszoszsal, így kísértői is mitológiai külsőt öltenek. A lányok nereidák és khariszok, azaz a báj, a ragyogás, az öröm, a virágzás istennői, akiknek szerepe még lenyűgözőbbé tenni úrnőjüket Antonius előtt. A hatalom és a szenvedély archetipikus képi megjelenítése Plutarkhosznál és Shakespeare-nél egybefonódik, kifejezve az uralkodónő kettős szándékát. Turgenyev kötődik a hagyományhoz, de át is alakítja azt. Az ő uralkodónője, Zinaida – részben vágyva, részben akaratlanul – úgy halad szerelmi szenvedélye felé, hogy kész lemondani érte „királynői” pozíciójáról. Irodalmi előszövegekre építő költött története ezáltal párbeszédbe lép a hagyománnyal, és képzeletbeli hősnőjének megjelenésében – Esterházy kifejezésével – „billegést vagy remegést”, áttűnést érzékelünk egyrészt Kleopátra, másrészt Zinaida alakja között. Mások a megjelenítés képei is: Zinaida hősnőjét a (szerelmi) áldozatra szánt tisztaság és ártatlanság színe jellemzi: a hősnő, valamint a többi lány ruhája fehér, és fehér virágkoszorút viselnek fejükön.

Az érzékiség, a bódulat hangjai, színei és illata a transzformáció eredményeként máshonnan, nem a lánytól és nem a hajóról származnak: mintegy érzékeltetve, hogy – Kleopátrával ellentétben – nem a lány a kezdeményező, hanem az események történnek vele: „Egyszerre: zaj, nevetés, fáklyák, csörgő dobszó a parton. Bacchánsnők csapata érkezik futva, dalolva, kurjantva. ... azt szeretném

<sup>16</sup> PLUTARKHOSZ, *Párhuzamos életrajzok*, I–II, ford. Máthé Elek, Bp., Magyar Helikon, 1978. A mű szövegét ebből a kiadásból idézzük a kötet- és az oldalszám feltüntetésével.

<sup>17</sup> SHAKESPEARE, *Antonius és Kleopátra*, ford. Vas István, in Shakespeare *Összes drámái*, I–IV, Európa, 1988, III, *Tragédiák*. A mű szövegét ebből a kiadásból idézzük az oldalszám feltüntetésével.

– mondja Zinaida – hogy a fáklyáknak vörös legyen a lángja s erős a füstje, s a bacchánsnők szeme villogjon a koszorúk alatt, a koszorúk pedig sötétek legyenek. Ne felejtse ki a tigrisbőröket se és a csészéket, meg az aranyat, a sok, sok aranyat. A nők az ókorban aranykarikákat viseltek a bokájukon.” (252–253) Ez már a bacchanália képi felidézése, és ha Antonius és Kleopátra – Plutarkhosz és nyomában Shakespeare szerint is – élvezettel veti bele magát az ilyen mámoros mulatságokba, akkor kettőjük történeténél is mélyebb gyökerű. Ha igazat mond Frye, miszerint „az irodalmi archetípusok nyelvtana” (116) a mitológia, akkor mi, értelmezők eljutottunk ehhez a grammatikához, a mítoszok világához. A bacchanália ugyanis Dionüszoszhoz (Bakkhosz=Dionüszosz), a szőlő, a bor és a mámor istenéhez kötődik, aki megfordul Egyiptomban is. Plutarkhosz tanúsága szerint „Antonius azt hitte magáról, hogy Herkules kései utódja, és mert életmódjával mindenáron Dionüszoszt akarta utánozni, új Dionüszosznak hívták” (II. 801). A mítosztól tehát a történetíráson át Shakespeare-ig, majd Turgenyevig vezet az út. Hogy Zinaida elbeszélésében a lányokat bacchánsnők csapata hívja-vonzza a part felé, a jelenet tartalmát az egyetemesség irányába tágítja. Itt már az emberi akaraton kívüli természeti, természet feletti erők lépnek működésbe. Ezt hangsúlyozza a víz archetípusának megjelenése. A fehér ruhás lányok „egy nagy ladikon lebegnek – csendes folyón”. Érezzük a folyó méltóságát, nagyságát és felszínén az ember alkotta tárgy, a hajó erőtlen, könnyű lebegését. A folyó – a természet megtestesítője – egyszer csak „viszi őket a part felé”. (253) A víz archetípusa Turgenyevnél gyakran az életárban jelenik meg, amely végtelen erejénél fogva sodorja magával az embert a boldogság, vagy – még gyakrabban és tartósabban – a boldogtalanság, a halál, a pusztulás felé. Az archetípusban az élet törvényeinek örökérvényűsége, állandó ismétlődése fejeződik ki. Zinaida hősnőjén a természet kifürkészhetetlen törvényei teljesednek be, amikor az életár a bacchánsnők, a szerelmi szenvedély irányába viszi. A mese azonban mást is mond: a lány ugyanis várja a szenvedély beteljesedését, ezért önként hagyja el a hajót, beleveti magát az árba, hátra hagyva ártatlanságának fehér füzéres szimbólumát. Zinaida előadásában: „egyszer csak felemelkedik közülük az egyik... Ezt szépen kell leírni: hogy áll csendesen a holdfényben s hogy ijednek meg társnői. Már átlépett a ladik peremén, a bacchánsnők körülfogták s elragadták az éjszakába, a sötétségbe... Aztán: gomolygó füst... és elkeveredik minden. Csak a sikongásuk hallszik még, a lány koszorúja ott maradt a parton.” (253) A fehér szín mint az ártatlanság jelképe, valamint a koszorú mint hatalmi szimbólum nem illik a bacchanáliához. A hatalom és a szenvedély motívumai Turgenyevnél – Plutarkhosztól és Shakespeare-től eltérően – elválnak egymástól, az utóbbi mindenható ereje diadalt arat az előbbi felett.

„Ezt szépen kell leírni” – utasítja mintegy önmagát Zinaida, s ezzel sejtetni engedni személyes érdekltségét a történetben. A személyes aktualitás – túl a mesén, most már az elbeszélés cselekményének szintjén – szavakban is megfogalmazódik. „– Mihez hasonlítanak ezek a felhők? – kérdezte Zinaida ... szerintem olyanok, mint azok a bíborszínű vitorlák, melyek Kleopátra hajóján feszültek, amikor Antonius felé utazott”. Az uralkodás és a szenvedély bíbor színe az antikvitásból, Kleopátra dagadó vitorlájáról most a 19. századi történetbe kerül át, a hősnő fel-



hőjének jelzőjévé válik. „És hány éves volt akkor Antonius? – kérdezte Zinaida. ... – Bocsánatot kérek – kiáltott fel Lusin – túl volt a negyvenen. – Túl a negyvenen – ismételte meg Zinaida, gyors pillantást vetve reá.” (253–254) Plutarkhosz írja, hogy megismerkedésük idején Kleopátra huszonöt, Antonius pedig negyvenkét-negyvenhárom éves. Zinaida az elbeszélésben huszonegy esztendő, Pjotr Vasziljevics pedig negyven. A korkülönbség hasonlósága Zinaida tudatában a lány és Pjotr Vasziljevics történetét a szenvedélyes szerelem archetipikus megjelenítőinek, Kleopátrának és Antoniusnak a históriájával köti egybe. Az összekapcsolódásban az érzelem ismétlődésének gondolata fejeződik ki. Azt sugallja, hogy a XIX. századi szerelmi történetben éppúgy általános emberi törvények nyernek egyéni sorsokban lecsapódó formát, mint ahogy ez Antonius és Kleopátra szerelmében is volt.

Zinaida elbeszélése úgy „mű a műben”, hogy bonyolult szálakkal kapcsolódik az európai irodalmi és kulturális hagyományhoz, és a hagyomány – a lány költött történetével együtt – belesimul Turgenyev művének egészébe. Vlagyimir – most már a fő történet szintjén – az ablakból kitekintő Zinaidát figyel: „Fehér ruha volt rajta – s ő maga is, arca, válla, keze olyan fehér volt, mint a fehérített vászon. Sokáig mozdulatlanul állt, sokáig nézett összevont szemöldökei alól mozdulatlanul egyenesen előre. ... Majd összeszorította a kezét, erősen, nagyon erősen, az ajkához vitte, a homlokához – s hirtelen szétterpesztett ujjával hátravetette füle mellől a fürtöket, megrázta haját s egy elszántságot kifejező, felülről lefelé irányuló fejmozdulatot téve, becsapta az ablakot.” (260) Itt most Zinaida és az általa teremtett lányalak között figyelhető meg párhuzam: Zinaida éppoly fehéren áll az ablakban, mint a lány a hajón, és éppúgy sorsdöntő elhatározásra jut, mint hősnője. És ha Turgenyev leányalakjai elhatározásra jutnak, többé nem haboznak, hanem ingadozás nélkül fognak hozzá döntésük realizálásához, még ha lépésük tragikus is. Büszke méltóságuk is a tragikus hősnőkéhez hasonlatos. „Ez a szelíd, meggondolt lány – ugyanaz a Zinaida volna, akit ismertem?” – töpreng Vlagyimir. „A járását is nyugodtabbnak láttam – s mintha egész alakja fenségesebb és karcsúbb lett volna...” (261). Ez egy személyben Zinaida, a történet hősnője, de a hajón sorsát nyugodtan váró és annak elébe menő lányalak is, emellett maga Kleopátra királynő, Turgenyev költői fantáziáján átszűrve és kortársi nőalakként újjáteremtve, újraértelmezve.

Zinaida fantáziája ekkor újabb költött esetet teremt, újabb kis művet a műegészben. A meseszerű történet újra Kleopátrára utal vissza. „Képzelnének el egy pompás palotát; nyári éjszakát s egy csodaszép bált. Egy fiatal királynő bálja ez. Mindenütt arany, márvány, kristály, selyem, fény, gyémánt, virág, jó illatú füst: a fényűzésnek minden leleménye. ... a férfiak valamennyien a királynőbe szerelmesek. Magas és karcsú... kis aranydiadém van fekete haján.” (262) Az emlékezetét mozgósító befogadónak Alexandria jut eszébe, a pompakedvelő, értelmével, szépségével és vonzerejével uralkodó Kleopátra és palotája. Az intertextuális érintkezés rejtett, az elbeszélőnek nincs szüksége az archetipikus alak újbóli, nyílt megnevezésére. Talán azért sem, mert a mese hősnője elkanyarodik archetipikus elődjétől, és szavaival a turgenyevi lányalakokhoz, konkrétan a mesemondó Zinaidához közeledik: „maguk uraim... mindannyian készek lábaim előtt meg-

halni értem, uralkodom magukon... de ott a csobogó víz mellett áll és vár reám az, akit szeretek, aki uralkodik felettem... és bizonyos benne, hogy ott leszek – s ott is leszek, és nincs olyan hatalom, mely vissza tudna tartani...” (263). A mesealak és Zinaida hasonlósága annyira feltűnő, hogy környezete is felismeri: „Te magad vagy a királynő!” (262) – gondolja Vlagyimir. A mese Kleopátra-történetéhez viszonyított mássága abban van, hogy hősnőjéből hiányzik a másodlagos szándék: nem uralmát akarja megőrizni vagy megerősíteni, mint a történelmi hagyomány szerint Kleopátra, az ő Antoniusa nem gazdag, nem övezi hírnév, de férfi, akit követni lehet, s mert a szerelem sorsszerű: követni kell, és olyan személyiség, aki miatt „édes feláldozni magunkat másokért”. Amit a Kleopátra-történettel érintkező mese előre jelez, a cselekmény szintjén bekövetkezik. Az elbeszélte történet jelen idejében a kertben, a szökőkút környékén – mintha Zinaida meséje elevenedne meg – Vlagyimir női alakot vél elsuhanni, elfojtott nevetést, majd ablak zörrenését hallja. A szökőkútnak van archetipikus értelme: a víz ősképből a magasba, az ég felé törekvés jelentését idézi fel, mintegy a királylány és Zinaida boldogságvágyát hangsúlyozva. Így rétegződik egymásra szöveg és előszöveg, történet és előtörténet, és a különböző rétegek – dialogikus interakciójukban – így hoznak létre költői többletjelentést.

A negyvenéves férfi iróniával emlékezik vissza tizenhatéves önmagára, amikor – romantikus képzeletétől, féltékenységtől és „hősi” felbuzdulástól hajtva – bicskával a zsebében, Alekóra gondolva követi Zinaidát titkos találkájára. A puskinsi hős tettének, Zemfira megölésének intertextuális szövegbe emelése véres elszántságot sejtet, de amikor a szeretett lány partnerében saját apját ismeri fel – újabb intertextuális célzás – a „gyilkolni kész Othello egyszerre kisfiúvá változott” (268). Othello, a féltékenység archetipikus megszemélyesítője még kétszer említődik a szövegben, de nevének említése, akárcsak Alekóé, ironikus árnyat vet turgenyevi „reinkarnációjára”.

A kertben, a szökőkútnál ismét működik a tér kettéosztottsága: az „itt”, ahonnan Vlagyimir figyel az „ott” lévőkre boldog találkozását. Ugyanez az elválasztottság tapasztalható a ló- és az ostormotívum utolsó előfordulásakor, de a szimbolikus jelentésű tárgyak ismétlődése ekkor már az apa és Zinaida kapcsolatának drámai másságára utal. Vlagyimir együtt lovagol apjával, de Zinaidáig nem kísérheti. Az apró eseménymozzanat kifejezi, hogy ő a lánnyal kapcsolatos reményeit már végképp elveszítette: „Lovasban nem láttam párját apámnak;” – vezeti be az epizódot a visszaemlékező elbeszélő – „olyan szépen, hanyag fölénnyel ült a nyeregben, hogy úgy tetszett: a ló maga is megérezte ezt alatta és büszkélkedett lovasával.” (274) V. úr itt még uralkodó, aki délcegen ül az élet nyergében – sugalmazza az elbeszélő által festett kép. Zinaidához érve azonban leszáll a lováról, és gyalog megy a lány házához, a kantárt Vlagyimirnak adva. A fiú „itt” marad és távoli szemlélője az „ott” zajló találkának. „Mintha apám valamit nagyon erősen hajtogatott volna. Zinaida hangjában vonakodás volt. Még most is látom az arcát – bánnatos, komoly szép arc volt, odaadás, bú, szerelem és kétségbeesés tükröződött rajta – más szót nem találok a kifejezésére. Egy-egy kurta szóval felelgetett, nem emelte fel a szemét, csak el-elmosolyodott – alázatosan, de makacsul. ... Egyszerre

számomra hihetetlen dolog történt a szemem láttára: apám hirtelen felemelte a korbácsot... s éles csapást hallottam, mely a könyökig mezítelen kart érte... Zinaida megremegett, szóltanul ránézett apámra, lassan ajkához emelte karját s megcsókolta a rajta pirosodni kezdő sebcsíkot. Apám eldobta a korbácsot, gyorsan felszaladt a kis lépcsőfokon s berohant a házba..." (275–276). A jelenet két, szenvedély által leigázott ember utolsó találkozását írja le. V. úr még érvényesíteni szeretné akarátát a lány fölött, Zinaida mélységesen szereti őt, de nem enged. A férfi az uralkodás jelképével sújt le rá, s ő alázattal, szerelemmel fogadja ezt. V. úr hatalma ekkor véget ér. Nem uralkodó már sem a hős, sem a hősnő: mindketten rabjai a szerelmi szenvedélynek, mindkettőjük felett a természet emberi akarattal nem irányítható szeszélye uralkodik.

„Lám, ez a szerelem, ... ez a szenvedély!” (276) – tűnődik Vlagyimir, aki az érzelem turgenyevi értelemben vett mindkét fajtájával szembesül. Átéli saját, fájdalmasan poétikus szerelmét, és tanúja a másik két hős pusztító szenvedélyének. Zinaidát sodorja a bíbor színű ár, és Vlagyimir álmában a lány nem Kleopátra koronáját vagy költött meséje királynőjének fehér virágfüzérét viseli homlokán, hanem Pjotr Vasziljevics ostorcsapásának piros csíkos nyomát. A piros csík az álmoképben a hősnő karjáról a homlokára kerül, és ezáltal szimbolikus értelmet nyer. A letörölhetetlen jegy nem az uralkodás, hanem a rabság bélyege.

A történetből kiderül, hogy Pjotr Vasziljevics „szabadsága” és „másnak meg ne hódolj” elve is viszonylagos: Zinaida iránti szenvedélye elkíséri haláláig, sőt, annak előidézője lesz. „Fiam – írja halála előtt –, félj a női szerelemtől, félj ettől a boldogságtól, ettől a méregtől...” (277). Ez már nem az uralkodó, hanem a szenvedély rabságába esett ember kétségbeesett üzenete, és mert halál előtti, egyben élettapasztalatának credója is. Zinaida csak néhány évvel éli túl kedvesét. „Hát ide torkollott, ilyen vég felé törekedett, sietve és nyugtalanul, ez a fiatal, forró és ragyogó élet!” (278) – sóhajt fel Vlagyimir. A létezés törvényei nincsenek tekintet nélkül az egyes emberek törekvéseire. Ezt sugalmazza egy művégi intertextus is. „Közömbös szájból hallottam halálhírt, / s közömbösen fogadtam én...” (278) – cseng az ifjú hős lelkében Puskin versének két sora, amely turgenyevi kontextusában az élet, a maga harmóniáját megvalósító és fenntartó természet egyedi sorok iránti közönyét is sejteti.

Egyéni boldogságát nem tudja megvalósítani Vlagyimir sem. „De mi valósult meg mindabból, amit reméltem?” – kérdezi a már negyvenéves, múltjára visszatekintő elbeszélő. „És most, mikor már esti árnyékok kezdenek ráborulni az életemre, mi maradt számomra üdítőbb és drágább, mint emlékei annak a gyorsan elfutott reggeli tavaszi viharoknak?” (278–279) Az első szerelem, mint élmény, elsodorja a világról és önmagáról alkotott romantikus illúzióit, a boldogság elérhetőségének káprázata – agglegéni sorsából fakadóan – többé nem tér vissza, ugyanakkor, mint emlék „üdítőbb és drágább” minden más emlékénel.

A mű szövegében különböző jelentéssíkok fonódnak egybe: ha a hősök sorsát tekintjük, az egyéni boldogság turgenyevi behatároltságát érzékeljük. Az individuális életet ugyanakkor a háttérben a nemzeti sors determinálja. E második sík akkor válik erősen érzékelhetővé, ha a mű 1863-as francia, majd német fordításához

toldott „farok” felől tekintünk reá vissza. E „hozzátoldott farok” formailag visszatérés a mű kezdetéhez. Az elbeszélés a fő cselekmény idejéből a történetmondás idejére vált, azaz újra megjelenik a társalgást folytató három férfi és a felolvasást követően kommentálják az elhangzottakat. „Úgy... Azt akartam mondani, hogy furcsa időben élünk... és furcsa emberek vagyunk” – mondja az egyik. „Úgy tűnik, egyedül Oroszországban... – Lehetséges ilyen történet – vágott közbe V(lagyimir) P(etrovics). – Lehetséges ilyen elbeszélés” – veszi vissza a szót az első kommentátor. És a harmadik beszélgetőtárs véleménye: „az életfeltételek, amelyek között nevelődtünk és felnőtünk, alakultak különleges, soha nem volt módon... Nyomasztó hangulatunk lett az ön egyszerű és mesterkéletlen elbeszélésétől..., érződik valamiféle közös, népi vétek, valami bűnhöz hasonló.”<sup>18</sup> Az egymást kiegészítő megjegyzések felfoghatók úgy is, mint Turgenyevnek az orosz élet mélységeit nem ismerő külföldiek számára szánt értelmezését. Az író az orosz élet kizökkenet voltához köti hősei sorsának, jellemének, viselkedésének torzulásait. A „közös népi vétek”, amely „valami bűnhöz hasonló”, mint gondolat, Turgenyev más műveiben is felvetődik: hősei nem lehetnek boldogok, amikor mások szenvednek, nem lehetnek harmonikus sorsú személyiségek, amikor az orosz életben van valami elrontott.

Az egyéni sors és az orosz élet ugyanakkor az egyetemes emberi lét áramában értelmeződik, s ez adja a mű jelentésének harmadik síkját. Zinaida, Vlagyimir és Pjotr Vasziljevics cselekményidőben megélt, egyszeri szerelmi történetének palimpszesztjén átszüremlik a múlt, és az intertextuális térben Antonius és Kleopátra szenvedélye, hatalma és bukása tragikus sorsot jövendől előre. Az újra láthatóvá váló régi írás az új szöveg jelentésébe hatolva univerzális érvényű üzenetet közöl: az élet, a természet törvénye örök, az ember törekvései, vágyai pedig végesek. Az emberiség archetípusai a mítoszokban öltenek alakot, és onnan a kulturális emlékezet révén vándorolnak irodalmi alkotásból alkotásba. Szimbolikus, tematikus közhelyekként utaznak műből műbe, összekötve jelent és múltat, írást és hagyományt. Az egyszeri és a múlandó így lesz ismétlődő és örök.

<sup>18</sup> И. С. ТУРГЕНЕВ, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения*. Наука, М., 1981/6, 484. (A »hozzátoldott farok« sorsáról lásd a kötet kommentárját, 478–792. Az idézett rész fordítása tőlem. – H. I.)

KURDI MÁRIA

„Joyce döntő hatással volt rám. Meghatározó jelentőségű a munkám szempontjából.”

Beszélgetés Frank McGuinness ír drámaíróval

KM: Az ön hazája kis ország, de különböző vidékeinek megvan a maguk sajátos jelentősége az ír kultúra és történelem szempontjából. Írország mely részéből származik ön, s az ottani gyökerek mennyiben vannak hatással életére és munkásságára?

FM: Igen, kis ország, de különböző részeinek hagyományai szerfelett eltérőek egymástól. Származásom révén kivételes a helyzetem: Donegalban születtem, ami földrajzilag északi megye, de politikailag a déli köztársasághoz tartozik. Így aztán együtt nőttem fel az ottani ellentmondásokkal, és szerintem sok szempontból ideális helyszín, ideális háttér volt egy jövőző drámaíró számára, mert zűrzavart és konfliktusokat érzékelttem magam körül. Nagymértékben hatással van rám Buncrana, ahonnan származom, és Donegal megye, ahol a város fekszik. Ez a mély hatás meglátszik műveimen, legelső drámám, a *The Factory Girls* (Gyári lányok) (1982), ott játszódik. A legutóbbi, már előadott darabom, a *Dolly West's Kitchen* (Dolly West konyhája) (1999), szintén. Igen közel éltem azonban a határhoz, Derryhez, és a megosztott Észak-Írországhoz. Sok tekintetben menedék volt számomra a határ túloldalán élni, távol is lenni tőle, meg elég közel is hozzá. Igen, azt mondanám, hogy az ír kettéosztást gazdaságilag jelentősen meg-szenvedő Donegal kultúrája és történelme hatalmas hatást tett rám.

KM: Mint ulsteri katolikus ön egy ideig Coleraine városában is élt, ami csaknem kizárólag protestánsok lakta terület Észak-Írországbán. Hogyan jellemezne főbb tapasztalatait, melyeket azokban az években szerzett? Lényegesen másnak találta ott az embereket, hagyományait és szokásaikat a vártnál?

FM: Néhány évig laktam Coleraine-ben, az 1970-es évek során. Philippel, a partneremmel ott ismerkedtem meg, s még jócskán időztem a városban miután ottani tanári munkámat befejeztem. Katolikusként először éltem egy többségében protestáns környezetben, és először volt alkalmam azzal a rendszerrel szembesülni. Úgy találtam, hogy a protestáns környezet korántsem egységes, igen változatosnak, összetettnek bizonyult, és a protestáns közösségnek megvolt a saját

történelme, ami nem egyszerűen a katolikusok történelméhez, hagyományaihoz való viszonytól függ, s ez meglepett engem. Az is először történt velem, hogy igazán megértettem az első világháború jelentőségét Írország egésze számára, s a Somme melléki csata fontosságát Ulster, az észak és a protestáns kultúra szempontjából. Iskoláskoromban semmit nem tanítottak nekünk erről, nem engedtek nekünk ebbe betekintést. Ezért ez egyik fő oka volt annak, hogy szerettem Coleraine-ben lakni.

KM: Mi a hely jelentősége drámai műveiben, erősíti mondjuk a szereplők identitásának kifejezését?

FM: Műveim bizonyos szereplői mélyen kötődnek oda, ahonnan származnak, különösen a *Carthaginians* (Kártágóiak) (1988) címűben, ahol Derry városa rendkívül fontos. A darabbeli emberek számára maga a város és történelme olyannyira szereplők, mint bárki más a színpadon.

KM: Műveinek nyelve kiemelten színházi nyelv, aminek nincs sok előzménye az ír drámában, kivéve talán Yeats költői színházát. Beszélne egy kicsit részletesen a nyelv szerepéről munkáiban?

FM: Egyetemistaként a középkorral foglalkoztam, középkori irodalmi témából írtam a szakdolgozatomat. A graduális képzés során tanulmányaim jelentős részében a nyelv működését vizsgáltam. Ennek befejezése után több szempontból választanom kellett, vajon irodalmat tanítok-e vagy nyelvész leszek, és nyelvészetet tanítok. Két évig az utóbbit csináltam, Coleraine-ben nyelvészetet tanítottam, majd a University College Dublin egyetemen szintén. De ahogyan egyre inkább elmélyedtem az oktatásában, kiábrándultam a nyelvészetből mint tárgyból és kiábrándító volt számomra az a tény is, hogy nem értettem hozzá elég jól. Így aztán inkább az irodalomhoz pártoltam, de a nyelv iránti fokozott érdeklődésem elkerülhetetlenül áthatja munkáimat. Jónéhány szereplőm szenvedélyesen viszonyul a nyelvhez, és állandóan nyelvi játékokba kezd.

KM: Mit jelent ez a tulajdonság például Pyper karaktere szempontjából az *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme* (Tekintsd Ulster fiait, amint a Somme felé menetelnek) (1985) című drámában?

FM: Ő azzal hozza zavarba az embereket, hogy elkezd a szavakkal, különösen a többiekével játszani, s így felizgatja őket. Alapjában véve élvezzi, ha megfélemlíthet embereket, ami annak a jele, hogy ő maga fél, és másokat is rémületben akar tartani.

KM: Drámáinak egyik izgalmas vonása, hogy több különböző szinten lehet őket értelmezni. A *Tekintsd Ulster fiait*, a *Mary and Lizzie* (Mary és Lizzie) (1989) és a *Dolly West konyhája* valamennyi meghatározott történelmi

korban játszódik. A történelem azonban nem mint egy átfogó struktúra, hanem mint a személyes dráma háttere jelenik meg bennük. Le tudná írni, milyen művészi stratégiával éri el ezt a hatást?

FM: Említettem, hogy középkorkutatónak képeztek ki, s az irodalom iránti érdeklődésem is a múlt irodalma felé fordult, mégpedig különösen az óangol, középagol és óskandináv korszakok felé. Erre a területre szakosodtam, s ami megragadott benne az volt, hogy a saját kultúráim, Észak-Írország, és az általuk meghatározott felnőtté válásom értelmezéséhez jó útmutatóval szolgált. Úgy látom, rendkívüli egyszerűség jellemzi ezt az irodalmat, de egyben nagy mélység is. Van benne egyfajta finomság, ami a felszínen nem igazán látható. Olyan irodalom ez, amelyiknek, ha tetszik, titkai és rejtett üzenetei vannak, és én élvezettel próbáltam ezeket megfejteni és kibontani. Ugyanezt próbálom csinálni a darabjaimban is. Amikor valamit egy történelmi időszakba helyezek, alapos kutatást végzek a korról kapcsolatban, s aztán az írást megkezdve első dolgom, hogy félredobjam amit kikutattam. Nem telepszik rám, nem válik számomra az írás akadályává. Ha a tény nem vág össze az elképzeléssel, akkor az utóbbit választom, mivel a darab kibontakozását a képzelet szolgálja legjobban. Ez valójában a történelem felhasználása során alkalmazott stratégiám.

KM: Igen, ott van bennük a történelem, de az ön drámái elsősorban egyénekről szólnak.

FM: Bizonyos értelemben a téma teszi ezt lehetővé. A múlt egyfajta történet és a történet szabadságot ad az embernek. Vegyünk egy történetet vagy egy témát a múltból, s már jó úton vagyunk. Cselekményt szöni nehéz, történetet mondani nehéz, és az írást megkönnyíti, ha ezeket a múltból merítjük.

KM: A *Tekintsd Ulster fiait* mind a nyolc katona szereplője egyénített, és a leginkább ritualizált jelenetekben is embereknek látjuk őket, akik a helyzetüket próbálják megérteni. Mikor megalkotta ezeket a szereplőket, szolgáltak-e az ön számára modellül olyan emberek, akiket ismert, vagy akiről olvasott, hallott?

FM: A *Tekintsd Ulster fiait* szereplőinek nem volt modellje. Valamennyien azt a területet képviselik, ahonnan származnak, s igen erősen tudatában vannak annak, hogy a belfastiak Belfastból jöttek, a Coleraine-iek pedig Coleraine-ből valók; mind szorgalmasak, hozzák magukkal a szakmájukat, vallásosak és a maguk módján van szellemiségük. Pyper nyilvánvalóan a kívülálló közöttük, aki a felsőbb osztályból jött anarchista, és aki Ulsteren kívül élt már másutt is, ellentétben a többiekkel. Ezek a szereplők teljes mértékben a képzelet termékei, nem ismerem soha katonákat, csak egyik-másik nagybátyám katonáskodott még a születésem előtti időkben.

KM: A *Tekintsd Ulster fiait* legalább annyira szól személyes fejlődésről, elsősorban Pyperre vonatkozóan, mint a közösség értékeiről és hagyományairól, amelyhez az egyén tartozik. A darab végén a két Pyper, az öreg és a fiatal találkozása vajon a múlttal való megbékülést jelöli-e, eltérően Stephen Dedalustól Joyce *Iffjúkori önarcképében*, akit a fiatal Pyper idéz, amikor korábbi lázadására a „nem akartam szolgálni”<sup>1</sup> szavakkal utal?

FM: A két Pyper találkozása a darab végén nem lezárást jelent szerintem. Úgy gondolom, hogy a dráma maga egy hosszú ciklus. Pyper sorsa, hogy ismétlje, mondja a történetet, lássa megelevenedni a történetet. Meg akar halni, az öreg Pyper vágyik a halálra, de másféleképp, mint ahogyan a fiatal kívánczik a halál után. Az öreg Pyper azért szeretne meghalni, hogy csatlakozhasson a halott társak szellemeihez, velük lehessen, különösen David Craiggel, aki élete nagy szerelme. Erről szól valójában a darab vége, nevezetesen, hogy a tánc újra fog kezdődni. A történet ismétli majd magát. Újra, újra meg újra el kell játszani.

KM: Az elején már hallható ez az ismétlés Pyper szavaiban: „újra meg újra.” A két Pyper azonban, legalábbis abban az előadásban, amelyet én láttam Londonban, a végén átölelik egymást, s ez mintha valamiféle megbékülést jelezne.

FM: Igen, a darab kezdő szavai már pontosan az ismétlésre utalnak. A két Pyper összeölelkezése a végén csak egy pillanatig tart, aztán kezdődik az egész újra.

KM: Ez a ciklikusság talán az északír protestáns tapasztalat megkülönböztető sajátja?

FM: Azt hiszem igen. Kultúrájukat tekintve látjuk, mekkora hangsúlyt fektetnek az emlékezésre: a boyne-i csatára, a Somme-melléki csatára, a múltra emlékeznek. Természetesen a megemlékezés szokása ír vonás, de a protestáns hagyományban kifejezetten alapvető, hogy ezekről a dátumokról és eseményekről ne felejtkezzenek el. Mert ha ezek elfelejtődnek, az emberek önazonossága is majd csak odavan, elvész velük. És úgy tűnik, mintha ebben a múltidézésben egyfajta Aranykor, egyfajta hősiesség, az áldozatok kora, az önazonosság kora kelne életre. Erre támaszkodik a protestáns identitás. A dolog ironiája persze, hogy a Somme-melléki csata például iszonyatos vereséggel és veszteséggel végződött, traumatikus, változást hozó veszteséggel, ami azt hiszem nagy csapást jelentett a protestáns lelkiület számára. Ezután többé sosem tudtak a kívülről bízni. Csak a saját magukhoz és a törzshöz való hűségükben tudnak bízni. És pontosan ez az, amiért valamennyien annyira hűek egymáshoz, s azt az érzést, hogy ők

<sup>1</sup> Frank McGUINNESS, *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme. Plays One*, London, Faber, 1996, 150.



egy veszélyeztetett faj, ténylegesen a Somme-melléki csata alapozta meg, ahol olyan szörnyűséges és feltétlen áldozatot kellett hozniuk. Igen mély seb keletkezett akkor. Nem hiszem, hogy valaha is kigyógyultak belőle.

KM: Tehát nagyban különbözik a múltbeli tapasztalat más összetevőitől, mint amilyen mondjuk a boyne-i csata.

FM: Pontosan. Ezért nem beszélhetünk lezárásról a darab végén, mert az érzés még elevenen él. Az elárueltság, a veszteség érzése nem szűnt meg. Stephen Dedalust említette: Joyce döntő hatással volt rám. Meghatározó jelentőségű a munkám szempontjából. Már igen fiatalon mindent elolvastam, amit írt. Pyper szavai, „nem akartam szolgálni”, Stephent idézik, de ebben az esetben aki lázad nem katolikus, hanem protestáns, ami persze lényeges különbség.

KM: A protestáns főszereplő azonban megbékül kulturális örökségével, míg Stephen Dedalus nem. Tudna mondani más példát is arra, hogyan hatott drámaírására Joyce?

FM: Joyce az ír irodalom olyan óriása, akihez más szerintem nem ér fel. Vannak még jelentős szerzők az ír hagyományban, főként a drámaírói hagyományban, erre Synge és O’Casey az elsődleges példák. Yeats pedig nagy költő, de azt hiszem mindenki eltörpül, ha Joyce ambícióinak és teljesítményének mértékével mérjük. Bátorságot ad az embernek látni, hogy egy történet olyan nagyszabásúvá válhat, mint az *Ulysses*. A *Dublini emberek* és az *Ifjúkori önarckép* nagyon is jelen vannak az írásaimban. Próbálok ezt álcázni amennyire csak tudom, de tisztában vagyok azzal, hogy nem menekülhetek Joyce hatásától.

KM: Tervezte valaha, hogy Joyce-ról explicitebb módon is írjon?

FM: Drámájáról, a *Száműzöttekről* tartottam egy előadást. Magával ragadó mű, nem hibátlan, de mutatja, hogy Joyce nagy drámaíró is lehetett volna, ennek ellenére a regény irányában ment tovább. Elismerte Ibsennek a drámára gyakorolt hatását, emellett Ibsen erősen jelen van prózai írásainak jó részében is, különösen az elbeszélésekben.

KM: A *Száműzötteket* először az 1980-as években, majd az 1990-es évek elején is játszották Magyarországon, s én úgy találtam, hogy ez elsősorban nőkről szóló darab. Egyet tud ezzel érteni?

FM: Igen, nagyon is az. Ibsen ismét meghatározó volt Joyce darabja számára abban a vonatkozásban, hogy ilyenné formálódott a mű.

KM: A *Tekintsd Ulster fiait* Dublinban és Belfastban időben egymáshoz közeli előadások mutatták be. A kétfajta közönség hogyan reagált arra, hogy a darab nemcsak bemutatja a protestáns kultúrát és mítoszokat, hanem kritizálja is őket, amennyiben a katonáknak a másik oldalhoz való viszonyában előítélet nyilvánul meg: a két hajógyári munkás például azt kiabálja, hogy egy Taig-et<sup>2</sup> szimatolnak a többiek között.

FM: Amikor először játszották a darabot, Dublinban, Belfastban és Coleraïne-ben egyaránt bemutatták, és izgalmas volt nézni a különböző reakciókat. A dublini közönség számára olyan volt, mint egy történelmi lecke, olyasmire tanította őket, amiről ténylegesen nem sokat tudtak. Az északi közönség azonban nagyon is úgy tekintett rá, mint hazatérő darabra. Különösen Coleraïne-ben volt visszhangja a Bann folyóhoz történő hazatérésről szóló soroknak. Riverside a színház neve, ahol ott előadták, s a Bann partján van, így a szereplők tényleg hazatértek. Nagyon, borzasztóan meghatóra sikerült. A coleraïne-i bemutató után csend volt, nem tudtuk mit történt, s amikor lenéztünk azt láttuk, hogy az egész közönség csendben áll. Hatalmas pillanat volt, telítve egyfajta bánattal.

KM: Tehát senkiben nem keltett a darab megütközést?

FM: Azt hiszem tulajdonképpen keltett, mert tudták, hogy ez olyan darab, amely kultúrájukat nagyon komolyan veszí, mélyen tiszteli őket és hagyományait, de egyáltalán nem hízelgő számukra. Nem az a darab volt, amelyik könnyen kezeli a dolgokat, vagy hátba veregeti a protestánsokat. Nagyobb darab volt ennél, úgy remélem, de egyben tiszteletteljes is.

KM: Nekünk magyaroknak, akik a szocializmus több, mint négy évtizedes időszak alatt a marxizmust hivatalosan domináns ideológiaként kellett ismerjünk, különösen érdekes Engels és Marx megjelenítése a *Mary és Lizzie* című drámában. Ellentététül szolgál-e a két ágrólszakadt ír asszony szereplőnek, akiknek sorsát a 19. századi gyarmati ír történelem határozza meg?

FM: Az asszonyokra vonatkozó egyetlen utalást Edmund Wilsonnak a *To the Finland Station* (A Finland pályudvarra) című könyvében találtam, ahol szó van arról, hogy Engels két, Mary és Lizzie nevű ír nővel élt együtt. Számomra ők a kifosztott írséget képviselik, a diaszpórát, melyet hatékonyan és teljesen kiűrtak a történelemből. Mégis, ők segítették Engelst abban, hogy sértetlenül eljusson Manchester munkások lakta kerületeibe, amelyek igen veszélyesek voltak, ha valaki nem ismerte ki magát bennük. Az ott szerzett tapasztalatok alapján írta meg

<sup>2</sup> A protestánsok által a katolikusokra használt gúnynevek egyike.

Engels *A munkásosztály helyzete* című művét, ami valószínűleg az egyik kulcsfontosságú szöveg a 20. századi történelemre tett hatását tekintve. Alapjában véve az volt a szándékom, hogy ezt a két ismeretlen, figyelemre sosem méltatott aszszonyt helyezzem darabom középpontjába. A tényleges kifosztottságról akartam írni, mert mikor a darabot előadták, a 20. század alighanem két legjobban ismert figurája Marx és Engels volt. Róluk már annyit írtak, annyit tanulmányozták műveiket, és én, ha úgy tetszik, perifériális szereplőknek akartam őket megtenni, miközben Mary és Lizzie a főszereplők. Marx és Engels mellékes alakok itt az életükben, ahogyan Mary és Lizzie mellékes alakok voltak Engels életében. Éppen akkor fejeztem be Ibsen *Peer Gynt*jéből készített változatomat, ami szintén a háttérben állt annak, hogy olyanfajta népmesei darabot írjak, mint a *Mary és Lizzie*. Ez magyarázza, miért olyan fontosak a dalok, a tánc és a költészet benne, én pedig, ha úgy tetszik, a *Peer Gynt* hatása alatt dolgoztam miközben írtam a darabot. Nagy formátumú, kísérletező drámát akartam írni, mert a londoni Royal Shakespeare Company volt a megrendelő. Sok szereplősre tervezhettem, és jó zenészek, jó koreográfusok álltak rendelkezésemre. A darab politikai gondolatmenete a „feminizmus a marxizmus ellenében” meghatározással jellemezhető. Egyértelműen a feminista oldal mellett foglal állást, s az elnyomottak, a szabadságuktól megfosztottak, a nem hallhatóak érdekében emel szót.

KM: Mind a *Tekintsd Ulster fiait*, mind pedig a *Mary és Lizzie*, továbbá más művei is olyan nem-realista eszközökkel élnek mint a rítus, vagy az expresszionista és szürreális jelenetek. A szereplők tapasztalati világának milyenfajta aspektusait világítják meg ezek?

FM: A rítus természetesen fontos számomra, mert gyermekkorom világát áthatotta a katolicizmus. Szüleim mindketten őszinte hívők voltak, így a katolikus vallásnak nagy szerepe volt az életemben és ön is tudja, milyen fontosak abban a rituálék. Kétségkívül, mindez beszivárog a darabjaimba is. De egyáltalán nem látom a színházat rituálisnak, nem látom pusztán csak rituálisnak, habár a rítus hasznos eszköze, s céljaim elérésére alkalmazom is. A *Mary és Lizzie*-ben különösen, mert a darab morális kérdésekkel foglalkozik és a rítus nyilvánvalóan áthatja, s ami a rítus funkcióját betölti időnként hasznosnak bizonyul ahhoz, hogy rajta keresztül gondolatokat közöljünk és nagyobb gondolatokhoz jussunk el. Van a *Mary és Lizzie*-ben egy istenkáromló pap, akit a rítusok kergetnek az örületbe. Mary és Lizzie a fekete mise egyik verzióját mondatják el vele és terrorizálják; ezek a nők férfiakat képesek megrémiszteni, és itt nagyon sikeresen csinálják.

KM: Hasonlóan ahhoz, ahogyan Engels és Marx marginalizálódnak a darabban.

FM: Pontosan, s ez szándékosan történik. A dráma elutasítások sorozata, Mary és Lizzie ezt viszik végbe.

KM: Kevés ír dráma foglalkozik a második világháború alatti ír semlegességgel. Mi inspirálta önt arra, hogy a *Dolly West konyhája* háttérébe ezt a kérdéskört állítsa?

FM: Legjobb tudomásom szerint az egyetlen másik ír dráma a semlegességről Tom Kilroy *The Madame MacAdam Travelling Theatre* (A Madame MacAdam utazó színház) (1991) című műve, melyet hét vagy nyolc évvel ezelőtt láttam. Már jóval korábban megfogalmazódott bennem azonban az ötlet, hogy írjak egy olyan darabot, amiből aztán a *Dolly West konyhája* született. A *Dolly West konyhája* szerintem a *Tekintsd Ulster fiait* párja. Az utóbbi az első világháborúról szól és azon belül a férfiak háborús tapasztalatáról, míg a *Dolly West konyhája* a második világháborúról és azon belül a férfiakat a háborúból hazaváró nők tapasztalatáról. Megvizsgálja, miben áll ténylegesen a semlegesség, és a bölcs anyafigura benne tudja, hogy Írország tulajdonképpen egyáltalán nem semleges, hogy egy veszélyes adok-veszek játékot játszik minkét oldallal. A második világháború igencsak fontos volt szülővárosom, Buncrana történelmében, mert elég furcsa módon egy nagyon prosperáló időszakot jelentett, amikor is a Derryben állomásozó amerikai katonák átjöttek a határon, és sok pénzt költöttek el az ír oldalon. Anyám és nővérei regélni tudtak arról, milyen idők jártak a második világháború alatt: bár gyerekek voltak, emlékeztek az átjáró sorkatonákra, akik jól mutattak napbarnított arcukkal és egészséges fogsorukkal. Így ezek a történetek álltak elhatározásom mögött, hogy a korról drámát írjak.

KM: A *Dolly West konyhája* visszatér a realizmushoz, ami első darabjára, a *Gyári lányok*ra is jellemző volt. Van valamilyen különleges oka ennek a stílusbeli váltásnak?

FM: Mivel mindkét darab szülővárosomban, Buncranában játszódik, az onnan származó emlékek igen élénken, fényképszerű élességgel maradtak meg bennem. Nem tudom, hogy vajon a realizmus-e a megfelelő szó erre, de ezt is el tudom fogadni. Stílusuk mindenesetre radikálisan különbözik a *Mary és Lizzie*-étől, ami népmesei indíttatású. A *Dolly West konyhája*, ha úgy tetszik, a kezdetekhez történő visszatérés a *Mutabilitie*<sup>3</sup> (Változékonyság) (1997) után, visszatérés Buncranába, és meglehetősen egyenes vonalú a szerkezete.

KM: Gondolja, hogy az írek képesek lesznek valaha is kevesebbet gondolkozni és írni a történelmükről, s levetni hátukról a Cathleen ni Houlihan nevű vén banyát, ahogyan David Rudkin fogalmaz a Roger Casementről írott darabjában?

<sup>3</sup> A cím azonos Edmund Spenser angol reneszánsz költő *The Mutability Cantos* (A változékonyság kantói) című versciklusa egyik allegorikus szereplőjének nevével.

FM: Nem értek ezzel egyet. Írországot nem vén banyának látom, s nem hiszem, hogy valaha is megszabadulunk a történelmünktől, szerintem nem tudunk. Azt hiszem igen veszélyes is lenne ezt tennünk, mert sosem felejthetjük el, milyen közel jutottunk ahhoz, hogy elvegyék tőlünk történelmünket, és mások írják meg azt számunkra. Amikor az ember szembesül azzal a fokú cenzúrával, s amikor arra a fizikai fenyegetettségre gondol, aminek Írország egykor ki volt téve, az ember nem felejthet, nem szabad felejtenie. Igen veszélyes dolog párhuzamot vonni a a második világháború idején történt holokauszt és a 19. századi írországi éhínség között, a kettő egyáltalán nem ugyanaz a dolog, gyökeresen különböző események, de a mi népünk olyan mértékű pusztulással nézett szembe, és akkor a veszteség érte, hogy értékelnünk kell, ami megmaradt számunkra. És bölcsen, jól kell értékeljük. Ezért én nem szeretném, hogy mi írek kevesebbet írjunk a történelmünkről, úgy gondolom, újra meg újra fel kell találjunk Írországot.

KM: Drámáiban a művész alakja szintén igen gyakran van jelen. Pyper mellett a *Kártágóiakban* Dido, az *Innocence* (Ártatlanság) (1986) című darabban Caravaggio tartozik ezeknek a szereplőknek a csoportjába. Bizonyos mértékig önarcképek-e ezek, a művész társadalmi felelősségét vizsgálja-e rajtuk keresztül?

FM: Pyper, Dido és Caravaggio valamennyien homoszexuális férfiak, és ez művészi alkatuk szerves összetevője, meghatározza önmaguk elfogadását vagy elutasítását, vagy az ettől való félelmet. Máságuk különböző módon nyilvánul meg, s bizonyos mértékig valamennyien büntetik magukat homoszexualitásuk miatt, ami kívülállókká teszi őket. Művészi intelligenciájuk valójában kívülállóságuk része; három igen intelligens emberről van itt szó, akik különbözőképpen próbálják megtagadni intelligenciájukat. Képzelderejük azonban elég erős ahhoz, hogy végül is valamennyire elfogadják önmagukat. Caravaggio közöttük a leg-szomorúbb, ő a legnyugtalanabb lélek, és a leginkább elszigetelt ember. Azért, mert hármuk között benne a legmélyebb a katolikus hit, ő a legvallásosabb, a leginkább szellemi lény. Elkárhozottnak látja magát. Nem a szexuális beállítottsága, hanem művészete miatt elkárhozottnak. Ténylegesen hiszi, hogy az ő feladata a festés, festenie kell, de amit fest az a gonoszt ábrázolja, a bűnösöt festi le. Ez nagyon zavarja, nagyon megsebz. Gyilkosságot is elkövet, így Caravaggio nem valami kellemes, szimpatikus ember. Pyper szintén gyilkol, de azért, mert katoná. Abban a drámában, vagyis a *Tekintsd Ulster fiaitban* Pyper megtalálja élete szerelmét David Craigben, és először történik, hogy ami addig olyan mélyen zavarta, nevezetesen a szexuális mássága, most a legnagyobb öröm, a legnagyobb meglegedettség forrása számára. David elviszi a szigetre, reményt ad neki arra, hogy újra szobrokat alkothat, visszatérhet elhagyott művészetéhez. David azért szereti, mert művész, szereti a kreativitásáért, másságáért, kívülállóságáért, szereti őt mindezzel együtt. A *Kártágóiakban* Dido Caravaggiohoz hasonlóan elmegy a környezetéből, de Dido sokkal erősebb emberként távozik, mint amilyen a darab elején volt. Sokat tanult, felnőtté vált: a dráma elején még fiú, a végére már

férfi. Felismeri, hogy a sorsa, művészi és szexuális értelemben egyaránt, nem teljesülhet be Derry falai között. Van egy híres népmese egy fiúról, akinek el kell mennie otthonról, hogy megtudja, mi a félelem, s valójában ezt teszi Dido is, elmegy, hogy többet tudjon meg önmagáról, a félelemről, és arról, amitől csakugyan félhet. Úgy találja, nem kell félnie a homoszexualitásától, a kreativitásától, magától Derrytől, tehát el kell mennie, hogy rátaláljon a valódi tettekre, mert az összes többi tett csak visszafogja. Önarckép? Én sohasem öltem meg senkit! De én magam is homoszexuális vagyok. Az 1980-as évek előtti ír kultúrában a férfi és női homoszexualitást gyakorlatilag nem ábrázolták. Tiltás alatt állt, nem beszéltek róla, többnyire csak a sztereotípiák szintjén kezelték. Brian Friel a *The Gentle Island* (A nyájas sziget) (1971) című drámájában írt róla, Tom Kilroy pedig a *The Death and Resurrection of Mr. Roche* (Mr. Roche halála és feltámadása) (1968) címűben, s nagyjából ez volt a két mű, ahol homoszexuális férfiak mint komoly szereplők megjelentek, így itt volt az ideje, hogy a téma hangot találjon. Én ennek részese akartam lenni, nem mondom, hogy egyedül írok a témáról, de határozottan megtettem a magamét. És ebben az értelemben van a dolognak társadalmi felelőssége, mert azt akartam, hogy az ír társadalom felismerje, hogy a meleg világ a nagyobb világon belüli világ, a homoszexualitás jelenség, amivel az emberek találkozhatnak; vannak ilyen egyének, mint például jómagam, az országunkban. Az 1970-es és 80-as évek előtt a legtöbb homoszexuális elment, kivándorolt Írországból, a mi generációnk azonban maradt, nem akartunk kitisztottakká válni.

KM: Gondolja, hogy a homoszexuális szereplőkön keresztül az önzonosság keresését élesebben, jobban a figyelem középpontjába állítva lehet közvetíteni?

FM: Igen, azt hiszem, mert még inkább szükséges a keresés, egyszerűen létkérdéssé válik. Az önzonosság témájának így nagyobb a jelentősége. Az utóbbi húsz évben a mi kultúránk Írországból radikális átalakuláson ment keresztül. A homoszexuálisok törvénybeli és társadalmi helyzete teljesen megváltozott. Így aztán már nem olyan égető kérdés a homoszexuális identitással foglalkozni. Az én darabjaimban azonban az ilyen szereplők felelőssége nem csak a szokványos módon, hanem másképpen is megnyilvánul. Felelősek azért, hogy különböző szerepeikben elmondják az igazságot. A művész különböző típusait képviselik, Caravaggio festő, Pyper szobrász, Dido pedig író, a *The Burning Balaclava* (Az égő védősapka)<sup>4</sup> című szörnyű darab szerzője, de mégis író. És igen furcsa módon ez a dráma a drámában a gyógyulás kezdetét jelenti, mert miután játszott Dido darabjában, Maela képes átsétálni Derryre, beszélni Derryről, s mindezt közvetlenül

<sup>4</sup> A szónak nincs pontos magyar megfelelője, azt az arcot és nyakat fedő, sísapkához hasonló kötött sapkát jelenti, amit a félkatonai szervezetek tagjai támadásaikkor általában viselni szoktak.

a darabbeli játék inspirálja. Didonak tehát van tehetsége. Hogy fejlessze tehetségét ahhoz el kell mennie Derryből, de a tehetsége első megnyilvánulásai, s benne való tudatosulása Derryhez kötődnek. Valószínűleg Amerikába megy, és ott telepedik le. Nem hiszem, hogy valaha is visszatér Derrybe.

KM: A *Kártágóiak*ban Dido mint előadóművész tagadja a társadalmi nem és viselkedés általánosan elfogadott normáit, s ezzel a közösség tagjait érintő veszteség és fájdalom gyógyulásának lehetőségét teremti meg. Ugyanakkor a darab igen árnyaltan alkalmaz intertextuális elemeket. Milyen-fajta dialógust kívánt itt megvalósítani Dido eredeti mitológiai szerepe és a drámabeli változat között?

FM: Mint mondtam, Dido előadóművész, és a darabja megírásával gyógyítani képes, a maga módján szembesíti az embereket veszteségeikkel és fájdalmukkal, akik aztán az ő hatására elmondják, min mentek keresztül. És így felismerteti velük a változást, az emberek fejlődnek és felismerik, hogy valami meghalt bennük, aminek újra életre kell kelnie. Életörömük elvesztése egyfajta halál, de ezt újra meg lehet találni. A *Kártágóiak*ban a polgárháborúról írok,<sup>5</sup> s ezen a téren mögöttem magaslik egy író, Sean O'Casey, a *Juno and the Paycock* (Juno és a Páva) (1924) szerzője. Így én igencsak szándékosan, de remélem kellő tisztelettel parodizálom a *Junót* az *Az égő védősapkában*. Dido ugyanis mindenfélté utánaz a darabjában amit csak látott, alighanem látta a *Junót* és számos, az északír zavarágásokról szóló televíziós darabot is látott, s persze nézte a híreket, így *Az égő védősapkával* fejezi ki hódolatát O'Casey-nek. A *Kártágóiak* szereplői többnyire ahhoz a generációhoz tartoznak, amelyik már valószínűleg járt egyetemre, s az irodalmat felsőfokon tanulmányozta. Okos, intelligens emberek, akiknek szellemi- és képzeletvilágára pusztító hatással voltak az északi események, s most a maradékokat, szövegeket, filmek emlékfoszlányait illesztik össze, ebben áll kulturális örökségük. A vers, amit a darab végén elszavalnak, Walter de la Mare *The Traveler* (Az utazó) című verse, ezt mindenki tanulja az iskolában, és mindenki tud belőle néhány sort. Együtt el tudják mondani az egész verset; külön-külön nem tudnák, de együtt sikerül összerakniuk. És ez a fajta közös emlékezet jelzi a csodát, hogy megmenekültek, csak ezt vers útján beszélnek el. A rendkívül sokat szenvedett és sérülékeny Paul, a mókamester, igen sokat tud, de ez nem hasznos tudás, csupán tények halmaza. A részek összeillesztésével azonban harmóniát, kreativitást lehet belőlük kihozni, és közösség jön létre. A közösségi értékek egy részét pedig a szövegekre történő emlékezés jelenti, ezért van a drámában olyan sok irodalmi hivatkozás. Ott van benne az ókori Dido is, azzal együtt, hogy Didot Buncranában és Derryben a David becenevéként ismerik. Természetesen ez a Dido újraírja mindazt, amit az ókori Dido a konvenciók szerint tenne, vagyis

<sup>5</sup> Az 1969–1994 között dúló, észak-írországi polgárháborúra gondol itt az író.

rávetné magát az égő halotti máglyára, szerelmében elégne és Kártágóban maradna; drámám Didója azonban felülemelkedik a Hark iránt érzett pusztító és öngyötrő szerelmén, és nem veti magát máglyára, nem hal meg. Elhagyja Kártágót, s Dido a világ királynője lesz, nem csak Kártágó királynője. Vagyis újraírja a szabályokat, nem követi a történelmi sémát, felszabadítja önmagát.

KM: A *Változékonyság* című drámája, amelyben Spenser és Shakespeare találkoznak Írországbán, és mellettük a korabeli írek képviselői is megjelennek, mennyiben fogalmazza újra a művész és társadalom közötti kapcsolatnak a korábbi művek által felvetett kérdéskörét?

FM: Ez a darab elsősorban a költészetről szól, de egyúttal a politikáról is, s a költészet különböző fajtáiról. Szerepel benne Spenser, a kiváló angol reneszánsz költő, a *Fairie Queen* (Tündérkirálynő) (1596) szerzője, akinek a gondolkodása azonban mélyen a középkorban gyökerezik, egy pusztulásra ítélt civilizációhoz kötődik. Mellette ott van William Shakespeare, az újfajta, humanista költő, aki felismeri, hogy a pártfogók kora lejárt, s tulajdonképpen meg lehet élni a színházból. Csak a független írással is eleget lehet keresni. A színház pedig forradalmi színhely az írás számára, a világ újfajta értelmezésének lehetőségét nyújtja, s a társadalomban felfelé vezető utat biztosít. Szerepel a darabban még a File, a pusztuló ír társadalomhoz tartozó női bárd,<sup>6</sup> akinek közössége valójában már nem is létezik, s aki a dráma folyamán egy egészen új költői stílust fejleszt ki a maga számára. Új költői stílust, amely a személyes élményt éppúgy kifejezi, mint a hagyományosan kötelező témákat. Korai versei rejtvénytyszerűek vagy a királyt dicsőítik, a vesztes királyt, de a darab előrehaladtával a File egyre inkább a saját történetét mondja el költészetén keresztül. Ő írja meg az első ír szerzőségű drámát *The Fall of Troy* (Trója eleste) címmel, mégpedig William hatása alatt. A *Változékonyság* alapján véve azt próbálja elmondani, hogy a művész végső soron csak önmagának tartozik felelősséggel, s önzése és keresése a fennmaradás érdekét szolgálja. A drámában a nagy túlélő William, az abszolút alakváltó, aki szerepet cserél minden egyes jelenetben. Mindegyikben mást játszik, s teheti ezt, mert a színház embere. Mint mondtam, ő forradalmár, forradalmisága abban nyilvánul meg, hogy képes saját céljainak megfelelően manipulálni egy helyzetet. Elég becsvágyó is, de mozgástere meglehetősen korlátozott a darab kezdetekor: az Edmundéhoz hasonló elismertségre vágyik, amit a hatalmi állás, a királynőhöz és az udvarhoz való bejáratosság jelent – eléggé kispolgári módon ezt akarja. Mikor azonban látja, mi történik Edmunddal, mi lett belőle, rájön arra, hogy sokkal többet nyer, ha a színházban próbálja megvalósítani önmagát. Végső soron felismeri, hogy önmaga az egyetlen cél, amit szolgál. A File beleszeret, William azonban visszautasítja az asszonyt. Ennek így kell lennie, William nem viheti magával a File-t, és nem marad Írországbán. Végére csak magát szereti, újra félni kezd, bár másképpen, mint Caravaggio.

<sup>6</sup> Neve, a File jelentése ír bárd.



KM: Az ír világ inspiráló számára?

FM: Meglát benne bizonyos dolgokat, s ezeket magával viszi. Két dolognak azonban nagyon ellenáll, mégpedig a nemzeti hovatartozásnak és a vallásnak. Elutasítja az Edmund képviselte angolságot, és a File írségét úgyszintén. Továbbá elutasítja a File katolicizmusát és Edmund protestantizmusát. Még azt a szélsőséges szellemiséget is elutasítja, amit a File hirtelen meglát a színházban. Számára az a pénzkeresés helye, ahol deviánsokkal van dolga, s így nem valami szent hely. Lehetne, de nem az. Végül elmenekül, mint már egyszer elmenekült Stradfordból Londonba. Megijed, de tudja, hogy most ugyanazt teszi, s helyesen cselekszik, amikor másodszor is útra kél; tudja, mit akar és mit fog tenni. És elmegy; ezután írja meg majd a *Hamletet*. Felismeri, hogy a művészet a sorsa.

KM: Annyi múltbeli ír szerző küzdött már Shakespeare hatalmas örökségével, például G. B. Shaw vagy maga Joyce. Az ön drámája, a *Változékonyság*, valamilyen hasonló alapállásból született?

FM: Pontosan. Tanítom Shakespeare-t a University College Dublin egyetemen. Azt gondolom mindenkinek meg kell kísérelnie, hogy értelmezze őt magának, és erre különböző módokat lehet találni. De egyáltalán nem szükséges explicit módon eljárni. Én az explicit módszer mellett döntöttem, és látni akartam, mi történik. Olyan szituációba helyeztem Shakespeare-t, ahol az ír mitológia és történelem kulcsfiguráival egyaránt szembesül: Sweney és Maeve súlyos alakok ebben a tekintetben. Látnunk kell, mi történik, amikor különböző világok ütköznek egymással. Bizonyos értelemben túl sok minden került a darabba.

KM: A *Someone Who'll Watch Over Me* (Valaki vigyáz majd rám) (1992) egyedülálló sajátossága az ön darabjai sorában, hogy zárt teret használ és minimális a cselekménye. Annak, hogy a három szereplő között az egyik amerikai, a másik angol, a harmadik pedig ír, nyilvánvalóan köze van a három nép közötti történelmi kapcsolatokhoz, ugye?

FM: A *Valaki vigyáz majd rám* mintegy a *Mary és Lizzie* ellentétéül íródott. Az utóbbiban a színházi játéktér bármerre kitérítendő; a szereplők Írországból Angliába, Oroszországba és a Mennyországba mennek, aztán visszatérnek a Földre. A *Valaki vigyáz majd rám*ban szűk korlátokat szabtam a munkámnak, s ezért helyeztem a cselekményt oda, ahová, vagyis egy börtöncellába, ahol csak egy szék és láncok vannak. A három szereplő teljes mértékben el van zárva ott a külvilágtól. A *Mary és Lizzie* nyelvezete dalokat, táncot, nagy szókincset használ, de a *Valaki vigyáz majd rám*ban a nyelvet egészen más szerephez akartam juttatni: korlátok közé szorítottam és minden sornak előre kell vinnie a dolgokat benne. Mikor a három férfi szereplő beszél nagyon gondosan kell figyelniük arra, mit mond a másik, mert a nyelv az egyedüli, ami még megmaradt számukra. Nem sokat láttat a darab: így a vizuális ökonómia miatt a nyelvi oldalt gondosan kellett

megszerkeszteni. Technikai értelemben véve az angol háromféle dialektusára építem a drámai beszédet: az ír-angolra, a brit-angolra és az amerikai-angolra, és próbálom megnézni, hogy ezen dialektusok változatossága mit tud nyújtani, amikor semmi más nincs a színpadon, csak szavak hangzanak el rajta. Ez tehát igen tudatos technikai döntés volt részemről. A darab megint férfiakról szól, arról, mit jelent férfinak lenni. Beiruti környezetbe túsokat helyezni politikai téma, de amivel ennek a három embernek végső soron meg kell békülnie, az a családjukban betöltött szerepük. Ádámot, az amerikait nagyon aggasztja, ami Amerikában történt vele, Michael, az angol, és Edward, az ír pedig az apjukhoz fűződő kapcsolatuk miatt nyugtalanok. Meg kell kísérelniük ezzel tisztába jönni, és a maguk különböző módján ezt meg is teszik, és szavakat találnak arra, hogy fiúi mivoltukról beszéljenek. Mivel a férfiak nemigen szoktak beszélgetni a valós életben játszott szerepükről és kapcsolataikról, hiszen más dolgokkal vannak elfoglalva, csak a cella bezártságában tudnak igazán a mélyére hatolni annak, mi is tette őket azzá, akik.

KM: Én parabolát látok a darabban, ami a *Godothoz* teszi a művet hasonlóvá, parabolát arról, mivel kell kiegyeznünk modern történelmünkben, ahol mindig van valamilyen fenyegető helyzet, valamiféle bezártság. Ön szerint is van a darabnak szélesebb vonatkozása a mai idők bizonytalanságai szempontjából?

FM: Igen, a parabola szó nagyon helytálló, pontosan jellemzi a drámát. A szereplők rendkívül nehéz feltételek között élnek, szörnyűséges feltételek között, és sikerül megőrizniük elméjük épségét, túlélnek. De nem tudják, vajon nem lövik-e le őket öt percen belül. Ádám eltűnik, nem jön vissza. Ezt a darabot igen sok, azt hiszem tizenkét vagy tizenhárom nyelvre is lefordították.

KM: Magyar fordítása egyelőre kéziratban van.<sup>7</sup> Általában, az ön drámái tobzódnak az erős vizuális hatásokban, képekben. Fel tudná eleveníteni valamelyik művének egy olyan előadását, amely valóban sikeresen vitte ezeket színpadra, úgy, ahogyan ön elképzelte őket a témák és jellemek dramatizálásában?

FM: Nagy hatással van rám a festészet, közel érzem magamhoz, több festőt tudnék felsorolni, mint író. Ez megint csak a középkorra történő szakosodással függ össze, ugyanis sokat kutattam a 15–16. századi reneszánsz festészetet, érdekelt az ikonográfiájuk. Darabjaimon erősen meglátszik ez az érdeklődés.

---

Mesterházi Márton adta számomra egyik levelében azt az információt, hogy Békés Pál már elkészítette a *Valaki vigyáz majd rám* magyar fordítását.

Az olyan darab, mint a *Valaki vigyáz majd rám* esetében a vizuális ökonómia meglehetősen szándékolt, mert nem akartam látványbeli hatásokkal élni, de az *Ártatlanság*ban már erőteljesebb hatásokat kívántam alkalmazni, gondolok itt a nagyméretű képekre, a vörös palástra, és hogy álomjelenet szerepel a mű elején. Meglehetősen tudatában vagyok a dolgok képi hatásának; a *Dolly West konyhájában*, amikor az első rész végén Dolly Ravenna mozaikjairól beszél, a világításnak olyannak kell lennie, hogy a mozaikok színeire emlékeztessen. Dolly művészettörténész, sokat tud a festészetről. Számos szereplőm közel áll a festészethez vagy szobrászathoz, Pyper, Caravaggio, és az 1994-ben bemutatott *The Bird Sanctuary* (A madarak védett területe) női főszereplője szintén festő. Sokat gondolkodom azon, milyen lesz egy darab vizuális szempontból, mit látnak majd benne az emberek. Az *Ártatlanság* első bemutatóján Patrick Mason rendező kiváló munkát végzett bizonyos jelenetekben, amelyek rendkívüli módon idézték fel Caravaggio festményeit. Festeren nem látjuk Caravaggiót, de megemelt, igen költői nyelven beszéltetem, s ez a nyelv képviseli a színpadon a festés általa gyakorolt formáját.

KM: Mint jónéhány más ír drámaíró, ön klasszikus darabokat is fordít. Mi határozza meg ezek kiválasztását, vonzódik-e szerzőkhöz bizonyos okok miatt? Miért fordít például annyit Ibsentől?

FM: Igen, sok darabváltozatot és fordítást készítek. Elsősorban azért, mert többet akarok tudni a drámaírókról – ha ugyanis a darabjaikkal dolgozik az ember, akkor többet tanul. A festő elmegy megnézni Rembrandt, Vermeer, Velasquez festményeit, átitatódik ezek művészetével, és többet tud meg magáról a festészetről, technikájáról, és többet tud meg a képek titkairól. Hasonlóan, mint drámaíró, a mesterekhez fordulok, és így többet tudok meg arról, hogyan kell darabot írni, hogyan működik a színház, mit csinálnak a nagyok. Shakespeare mellett Ibsen a kedvenc szerzőm, egyszerűen rajongok érte. Szeretem történeteinek ügyes bonyolítását, *A babaház* például igen jól tanítható, mert mindig időszerű, ami benne történik. Ugyanakkor Ibsen nagyon érdekes drámaíró is, aki különös, bonyolult kérdéseket, árnyalatokat visz műveibe, és a legigazabb értelemben vett líraiság jellemzi, főként a kései korszakát. A fiatalkori költő tér itt vissza, s ezt mindennél jobban csodálom a művészetében.

KM: Mint fordító, kialakított-e valamilyen általános elvekre támaszkodó módszert, vagy mindegyik mű más és más megközelítést kíván meg?

FM: Mindegyik mű valami mást igényel. Nem használhatja az ember a következő dráma esetében segítségként azt, amit már egyszer alkalmazott. Éppen most fejeztem be a *Kísértetek* új változatát, talán jövőre mutatják be, és ennél gyökeresen más módszerrel kellett dolgoznom, mint *A babaház* esetében. Főként azért, mert az utóbbi drámában van cselekmény, még hozzá detektívtörténet-szerű cselekmény, ahol egyik leleplezés a másikat követi, míg a *Kísértetek* jobbra egyetlen

témáról, a lelkiismeretről szól. Még sosem láttam olyan előadását, amelyik igazán azzal foglalkozott volna, ami ennek a drámának a lényege, nevezetesen a vérfertőzéssel. Tehát nincs szabály, az embernek úgy kell vennie minden egyes szöveget mintha különböző írók írták volna őket. Egy norvég kutató készít számomra szó szerinti fordítást, munkámban nem használom fel a többi angol fordítást.

KM: Az összevetés kedvéért vegyünk például egy olyan szerzőt, akit más ír drámaíró is átdolgozott; mennyiben különbözik az ön Csehovja Brian Friel and Tom Kilroy fordításaitól?

FM: Az én Csehovom egészen más, mint Tomé. A *Sirályt* ő Írországba helyezte át, s ez remekül működik a darabban, az *Irish University Review* számára írtam erről egy esszét. Nem tudom azonban, hogy a többi „ír” Csehov is olyan jól működik-e. A *Három nővérből* készült változatomat a Cusack család számára írtam, a három nőtestvérnek, hogy ők játsszák el a három nővér szerepét. Felvettem a hangjukat, és sokszor meghallgattam, néztem őket a televízióban, és mind ezt igen tudatosan, a céloom érdekében tettem. Brian a saját változatát elsősorban ír beszédmintákra építette, ami nagyszerű, de én ezt nem akartam csinálni, bár egyes adaptációimban szerepet kap az ír beszédmód, főként a *Peer Gynt*ben. Nagyon érdekes megfigyelni ugyanabban a családban három nővért, akiknek mindegyike apróbb egyéni nyelvhasználati fordulatokkal él, és ezt ki lehet aknázni az előadásban.

KM: Milyen viszony alakult ki az ön eredeti művei és fordításai között, hatnak-e ezek termékenyítőleg egymásra?

FM: Eredeti műveim és fordításaim szorosan kapcsolódnak egymáshoz. A *Kísértetek* ihlette az új darabom, a *The Gates of Gold* (Aranykapuk) (2002) megírását, melyet ez évben mutatnak be. Nem szembetűnően, de nagyon sok szállal kötődnek egymáshoz.

KM: Ön jelenleg a University College Dublin Angol Tanszékén oktat. Milyen kurzusokat tart, s van-e kölcsönhatás a tanári és az írói munka között?

FM: Shakespeare-ről tartok bevezető kurzust, továbbá bevezető előadásokat tartok az anglo-ír irodalomba, aminek része Synge és Joyce. A Shakespeare kurzus a szonettekkel és a *viharral* foglalkozik. Posztgraduális kurzusom a 20. századi ír színházról tárgyalja, de beveszem ide Oscar Wilde-t is. Szemináriumaimon Shakespeare és Ibsen a téma. A tanári és írói munka közötti kölcsönhatás annyiban valósul meg, hogy Ibsen tárgyalásakor az én szövegváltozataimat használjuk. Sosem tanítanám a saját műveimet, de az adaptációk esetében azt hiszem megtehetem ezt.

KM: Ön verseket is ír. Kirándulása a lírai műfajba vajon teljesen elkülönül drámaírói munkájától, vagy a kettő között van átjárás?

FM: Két kötet verset publikáltam eddig. Ez teljesen elkülönül drámaírói munkámtól, tulajdonképpen nem tekintem magamat költőnek. De élvezem, s számos versem előadásra való darab, szóbeli bemutatásra szánom őket. Ennyiben van kapcsolat a verseim és drámáim között. A fő dolog számomra azonban a színház, noha a költészetnek kétségtelenül vannak olyan lehetőségei, amelyek a színpadon nem valósíthatók meg. A második kötetemben egy hosszú vers Van Gogh-ról szól; mindig is akartam Van Gogh-ról írni, megint egy másik festőről, de nem drámát írtam, hanem erre a hosszú versre kaptam ihletet.

KM: Néhány éve ön kötetet szerkesztett *Dazzling Dark* (Kápráztató sötétség) (1996) címmel, amely fiatalabb drámaírók munkáit fogja egybe. Maga a cím Derek Mahon egyik versét idézi. A kötet tanúsága szerint a mai ír drámában izgalmasan új hangok jelentkeznek. Van közöttük kedvence?

FM: Évek óta ismerem Gina Moxley-t, a *Danti Dan* (1995) szerzőjét, aki tehetséges író, éppen most fejezte be a második darabját. Írt egy egyfelvonásost is *Teaset* (Teáskészlet) (2000) címmel. Marina Carr azonban kiemelkedik a kötetből, annyira egyéni, annyira egyedülálló, bátor és nem ismer félelmet, s tényleg mestere annak, amit csinál.

KM: Milyen értelemben nem ismer félelmet?

FM: Mindennel meg tud birkózni, bármilyen témáról tud írni. Véleményem szerint ő képviseli a legmarkánsabb új hangot. Igen jó új író még Michael West, aki *Foley* címmel írt egyszemélyes darabot.

KM: Ön min dolgozik jelenleg?

FM: Az *Aranykapuk* című darabot most fejeztem be. Két főszereplőjének a Gate Színház alapítói, Hilton Edwards és Michael McLiammoir voltak a modelljei. De nem kizárólag róluk szól, nem a színházukról, hanem a halálról. Az egyik főszereplő haldoklik, ápolója egy igen edzett, dublini munkásosztálybeli lány, s kettejük között vonzalom jön létre. Egyúttal a házasságról is szól a darab, arról, hogyan és miért marad tartós egy házasság, és érdemes-e fenntartani. A szeretetről is szól, annak különböző fajtáiról. Rövid, statikus darab, itt játszódik, viszont Patrick Mason keleti díszlettel fogja színpadra vinni. Nem nődráma, de a szereplők a vizuális hatás kedvéért stilizált öltözetet fognak viselni, azt akarom, hogy az egész szép legyen, mert szerelmi történet. Az erőteljes, japán stílusú szépséget kell megjelenítenie. A buddhista templomokban nagy virágkompozíciók vannak, hihetetlenül egyszerűek, ugyanakkor megejtően szépek. Mértékletesen, de nemes eleganciával kell a színpadon a színeket használni, ez a határozott kívánságom.

És mert ebben a darabban minden mozdulat hihetetlenül fontos, a keleties összehatás döntővé válik. Ninegawában együtt dolgoztam egy japán művésszel, aki a *Peer Gynt*-adaptációmát rendezte hét vagy nyolc évvel ezelőtt. Kérdésére visszatérve hozzáteszem, hogy most kezdtem el írni Ibsen *A tenger asszonya* című művéből készült változatomat.

KM: Drámaírói művészete kifogyhatatlanul változatos és izgalmas. Köszönöm a beszélgetést.

## Recenziók

ATTRIDGE, Derek: *Joyce Effects: On Language, Theory, and History*, CUP, Cambridge, 2000, 208.

„folyósodrásnak, Éva és Ádám mellett elhaladva, a visszaáramlás kényelmes útján eljutunk” ... hova is? Teheti falafel a sértést a nyájas olvadó miuthant Derék Eddrizs könnyét levetevé. Az idézett töredék eredetileg persze Joyce-é (és a legijesztőbbnek mondott Joyce-opus részleteit zseniálisan magyarító, vegyész-fordító Bíró Endréé), a hevenyészett mikroparódia stílusának copyrightja pedig legalább megosztva a mi Karinthykn jogutódjait illeti meg; a finneganizált felütéshez kapcsolt kérdés azonban teljes kétszavas egészében e sorok írójától származik. És a válasz? Nos, azt már ne a Duna mentén, ne a Mormoló Vizek Mezején, de ne is Dublin és a Howth-hegy környékén keressük, hanem egy másik tájon, egy másik könyvben, annak is az elején meg a végén, ott ahol az új könyveket felütni szokás, s ahol az eddigiekben többszörösen megidézett *Finnegan ébredése* is/sem kezdődik és végződik, tehát a *Joyce-hatás/keresés – a nyelvben, az irodalom/elméletben és a történelemben* enyhén derridás manírral fordítható című tanulmánykötet bevezető és záró darabjában. A választ tehát Derek Attridge legújabb – s ha igaz, utolsó – , James Joyce-tárgyú könyvének lapjain találjuk meg, persze ha tudjuk, pontosan mire vonatkozik a „hova is?” kérdése, ha nem – mint ez azért sejthető – a Dublint átszelő s a *Finnegan*-könyvben is főszerepet játszó Liffey folyásának irányára.

Azért olyan gyorsan ne vessük el a geográfiai analógiát! Mert ahogy a tengerbe ömlő folyam áramlásának irányát hol a talaj lejtése, hol az árapály alakulása szabja meg, ugyanúgy az irodalomtörténet és -kritika, s azon belül a Joyce-exegézis már-már önálló diszciplínájának mindenkori áramlatai is számos külső és belső körülmény alakulásától függően vesznek hol erre, hol arra az irányt. Hogy Joyce magyarországi fogadtatásában ez mennyire így van, arról e kiadvány egyik szerzője, Goldmann Márta doktori disszertációja ad érzékletes áttekintést. A dél-afrikai születésű, de korábban Angliában, jelenleg pedig az Egyesült Államokban kutató-oktató Derek Attridge *Joyce Effects: On Language, Theory, and History* cím alatt kötetbe rendezett írásai viszont azt szemléltetik, hogy a Joyce-kritika és -receptió története, ha kevésbé viszontagságosan, de legalább olyan kalandosan alakult „odaát”, mint „ideát” a kezdetektől – úgy 1922–23-tól, azaz az első *Ulysses*-kommentárok megjelenésétől – a XXI. század fordulójáig eltelt közel három, s azon belül Attridge első és utolsó Joyce-vonatkozású írásának eredeti publikációja közt elröppent fél emberöltőnyi időszakban. Az áramlat egy faragott követ görget – James Joyce portréját, mely hol a part szirtjeihez, hol a vele sodródó kövekhez ütdöve kopik-törődik, rajta az eredeti vonások – melyek távolról sem biztos, hogy valaha is élethűen mintázták a modell fizimiskáját – egyre inkább elmosódnak, míg nem a kő leginkább alakítójához, a folyóhoz válik színben, felszínben s más köveket csiszoló erejében hasonlatossá.

Az *Ulysses* konkrét esetére alkalmazva mindezt Derek Attridge a maga kevésbé metaforikus, de lényegretörőbb, angolosan szikár – és, tegyük hozzá, saját, francia mestereinél sokkal könnyebben követhető – stílusában így fogalmazza meg: „A humanista *Ulysses* a formalista *Ulysses*nek adja át – legalább részben – a helyét, hogy azt a poszt-strukturalizmus, az (új)historicismus, majd a posztkoloniális elmélet *Ulysses*-képe váltsa ki” (170). S hogy mindez így alakult, abban az önéletrajzi jellegű bevezető explicit és a válogatás darabjainak implicit tanúsága szerint Attridge-nek magának nem kis rész jutott. Az előbbiben a *confessio* műfaji konvencióit követi a szerző, mikor magát látszólag elmarasztalva bevallja, hogy irodalomtudósi pályája a mindenkori szellemi divatokhoz buzgón igazodó tollforgató tipikus karrierjének tűnhet. De mit is lehet tenni, mikor a tudomány piaca – ahogy a piac általában, teszi hozzá Attridge – a portéka gyors elévülésében érdekelt, s ez alól a „Joyce-ipar” (egyelőre még így, magyarázkodó idézőjelek között) sem lehet kivétel.

Bár mindez meglehetősen lehangolónak tűnhet, a megtévesztően őszinte hangú önleplezést hiba lenne szó szerint venni, mint ahogy nagy tévedés volna azt feltételezni, hogy a már felsorolt kritikai tendenciák mellett hol a politikailag korrekt újfeminizmus, multikulturalitás, meleg- és leszbikuselméletek, hol az éppen aktuális nyelvészeti irányzatok – mondjuk a beszédaktus-teória vagy a reziduum-elmélet – hívószavaival (is) operáló tanulmányok a szellemi hiúság és a leplezetlen ál-tudományos karrierizmus dokumentumai lennének. Mert bár Attridge (François Lyotard és a legfőbb mester, Jacques Derrida nyomán) elutasítja ugyan a lineárisan progresszív tudomány modelljének alkalmazhatóságát a kultúra, az irodalom és az irodalomtudomány imponderábilái világában, annak néhány sarkalatos elemét mégis beemeli saját, posztmodern és poszt-strukturalista fogantatású ars poeticájába. Mert történelmi relativizmus ide, anti-esszencialista értéksemlegesség oda, bizonyos „alapvető értékek” az irodalomkritikai irányzatok kaleidoszkopikus változásai közt is meglehetősen időtállóknak bizonyultak, s azok is maradnak „a belátható jövőben” (21). Ilyenek – sorolja őket több helyen is a szerző – a pontosság, a tisztesség, az eredetiség és a felelősségtudat. A plágiumkerülő tisztesség egy Attridge-kaliberű kutatónál magától értetődő erény, a pontosság viszont, legalábbis az interpretáció abszolút, megfellebbezhetetlen pontossága, az egyik *Finnegans Wake*-tanulmány meggyőző konklúziója szerint legfeljebb csak „álomkép” lehet, így a fontosak közül a két utolsó, nevezetesen az eredetiség és a felelősségteljes magatartás tűnik a (humán) tudományosság legfontosabb attridge-i kritériumának, s e kettő közül – már csak a kötetbeli említésék gyakoriságát tekintve is – az eredetiség imperatívusza viszi el a pálmát.

„*Make it new* – Újítsd meg!” idézhetné tehát Attridge az Ezra Pound-i diktumot saját intencióinak összegzéseképp, ha az angol nyelvű irodalmi avantgarde klasszikus jelszava maga is el nem használódott volna az idők során. S valóban, a kötet gyakorlatilag minden egyes darabja a Joyce-kritika egy-egy axiomatikusnak vélt „alapigazságáról” deríti ki, hogy a maga korában eredeti s így komoly helyi értékkel bíró tétel mára olyannyira elhasználódott, hogy minden herme-



neutikai, pedagógiai és kultúrszociológiai értékét elveszítve jó esetben teljes felújításra, de valószínűleg inkább azonnali cserére szorul. Hogy a *Dublini emberek* című elbeszéléskötet vezérlő elve a mikroszkopikus realizmus – s hogy az elbeszélések központi motívumai még meglehetősen egyértelműséggel interpretálhatók –, hogy az *Ulysses* záró belső monológ „asszonyosan áradó, fluid” stílusában Molly „esszenciálisan feminin” alkatát hivatott megtestesíteni, hogy a *Finnegan ébredése* nyelvezetében azért oly nehezen megközelíthető, mert egy álom belső leírását adja az álom munka szükségképpen inkohereus nyelvén, a Joyce-kritika és a Joyce-tanítás olyan bevett toposzai, melyektől meglehet fájdalom lesz búcsút vennünk, de Derek Attridge textuális mikroanalízisei és széleskörű kontextuális – szociológiai, kultúr- és irodalomtörténeti – vizsgálódásainak tanulságai nyomán aligha tehetünk mást, mint hogy újabb és, ha nem is a végső igazság igényével fellépő, de mindenképp pontosabb és saját közegünk szempontjából hasznosabb, mert eredetibb, értelmezések után nézünk – mondjuk, Derek Attridge James Joyce-olvasataiban.

Hogy végül is hova jutunk el, az persze nem csupán a révkalauzon múlik, hanem – hogy visszatérjünk kiinduló metaforánkhöz –, azon is, mely vizeken hajózunk, s hogy milyen hajóba szállunk. Mert bár az irodalmi mű Attridge szerint csakis olvasataiban létezik, nem csak az számít, hogy miként, hanem hogy éppen mit olvasunk. S ha így van, miért éppen Joyce-ot érdemesítse az egyszerű olvasó – vagy akár a nem oly egyszerű, azaz hivatásos olvasó, az irodalom professzionális kutatója – kitüntetett és kitüntető figyelmére? Miért éppen Joyce-ot olvassuk, ha igaz, amit Attridge egy más helyen maga ír le, nevezetesen, hogy a Joyce-oeuvre olvasása bár játékos, mégis életre szóló feladat? S főleg miért Attridge kedvencét, a kötet tizenhárom esszéjéből ötnek központi tárgyát adó *Finnegan ébredését*, ha igaz, hogy ennek egyszeri, többé-kevésbé értelmes végigolvasása – ugyancsak Attridge számításai, mégpedig meglehetősen óvatos számításai szerint – legalább oldalanként hat órát követel meg, összességében tehát több mint háromezer-hétszáz órával, azaz negyvenórás munkahéttel számolva két esztendő megfeszített szellemi munkájával abszolválható – már amennyire a regényirodalom e Csomolungmája egyáltalán „abszolválható”. Nem az önkéntes irodalmi ügynöknek, az *Ulysses* nagyszerű kísérletéért még lelkesedő barát-nak, az angol nyelvű avantgarde pápájának, Ezra Poundnak lehetett-e Derek Attridge-dzsel (és a világszerte reneszánszukat élő *Wake*-olvasókörökkel) szemben igaza, mikor is egy Joyce-hoz intézett levél tanúsága szerint arra a következtetésre jutott, hogy az isteni kinyilatkoztatáson vagy a bujakór forradalmi gyógy módján kívül aligha érheti meg bármi is, hogy a *Finnegan ébredésében* fellelhető, végtelenített „cirkumambiens periferizáció” átrádjuk magunkat? Attridge, aki gondosan számba veszi az ilyen és ehhez hasonló, a joyce-i oeuvre-t illető kritikus kételyeket és ellenvetéseket, a maga nevében egyértelmű „nem”-mel válaszol Poundnak, és határozott „igen”-nel felel a „megéri-e?” típusú kérdésekre.

Fontos hangsúlyozni, hogy a maga nevében. Aki ugyanis ragaszkodik azokhoz a klasszikus realista regény kialakította olvasási szokásaihoz, melyek újra és újra a láttam már valahol élményével ajándékozzák meg a lendületes és egyenes vonalú

cselekmény mentén töretlenül előrehaladó olvasót, az bizony jobban jár, ha leteszi – netán fel sem veszi – a keze ügyébe eső Joyce-kötetet – legyen az az *Ifjúkori önarckép*, a *Dublini emberek*, vagy az *Ulysses*, hogy a magyarul csak szemelvényes formában hozzáférhető *Finnegan*-könyvről ne is beszéljünk. Ám ha képzeletbeli olvasónk a *Joyce Effects*ből kiolvasható receptet követve kész e megcsontosodott *regény*olvasási szokásokkal szakítani, az – Attridge szerint – többszörösen visszakapja a Joyce olvasásába fektetett idő és energia ellenértékét. Mert aki képes és hajlandó a prózát – az irodalmári pályáját egykor líratörténész-ként kezdő Attridge módjára – versként olvasni vagy, ha a szükség úgy hozza, a regényt tudományos értekezés, netán szótár vagy lexikon gyanánt, illetve ez utóbbiakkal párhuzamosan oda-vissza, hol tempósan előrehaladva, hol körkörös ismétlődésekbe bonyolódva forgatni, és aki Attridge-re hallgatva tudomásul veszi, hogy a szépirodalmi szöveg – kiváltképp a Joyce-szöveg – legsajátabb karakterisztikuma a totalizáló értelmezéssel, az egyszer s mindenkorra szóló, „tökéletes” interpretációval szembeni makacs ellenállás és a köznapi empiria világhoz viszonyított nagyfokú idegenszerűség, az nemcsak felismeri, de Attridge-dzsel együtt *élvezni* is fogja e művek radikális alteritását, a tanulmányokban sorra vett Joyce-effektusok meghökkentő szokatlanságát. Az ilyen eszményi olvasó még azt sem bánja majd, hogy a Joyce-iparból a *Joyce Effects* zárszava szerint immár kiszálló Derek Attridge számára a gyorsan elévülő kritikai Joyce-irodalom nagyobbik része valóban lom, hivatali kacat. Ez az olvasó – akire bizonyára sokan szeretnének hasonlítani – a joyce-i művön belül is megtalálja mindazt a kincset, amit a *Finnegan ébredése* e három szóval ír le: *litters from above*, azaz, a magam sutácska fordításában – égi potyadék.

Farkas Ákos

*Focus: Papers in English Literary and Cultural Studies.*

*Special Issue on James Joyce*

Eds. Mária Kurdi and Antal Bókay

Department of English Literatures and Cultures,

Pécs, University of Pécs, 2002, 149.

A Pécsi Tudományegyetem Angol Irodalmak és Kultúrák Tanszéke által kiadott *Focus* harmadik kötete méltán tekinthető ünnepi számnak. Mint azt a főszerkesztő, Kurdi Mária írja előszavában, e különszámmal James Joyce születésének százhuszadik évfordulójáról kívántak megemlékezni, s ebből az alkalomból gyűjtötték egybe több jeles magyar és külföldi Joyce-kutató tanulmányát. Bár a Joyce-bibliográfia lassan könyvtárnyi terjedelműre duzzad (és ennek természetesen az író örülne a legjobban, hiszen a jól ismert anekdota szerint azt remélte, hogy a kritikusoknak több száz évre ad munkát), a jelen kötet írásai meggyőző módon bizonyítják, hogy az ír szerző műveiről lehet és érdemes újat mondani.

Ami azonban ennél is öröndetesebb: a tanulmányok színvonala alapján ítélve, bármelyikük megállná a helyét egy az angolszász „centrum” területén kiadott kötetben is.

A Joyce-kutatás kozmopolita jellegét jelzi az is, hogy a kilenc szerző között négy külföldi van, egyikük, Fritz Senn, a zürichi James Joyce Alapítvány vezetője, pedig igencsak sokat segít a fiatal magyar joyceánusoknak. Szándékosan írtam kozmopolitát, ugyanis ez a terminus, Kwame Anthony Appiah és Bruce Robbins használatában, lokális és heterogén jellegre is utal, szemben az absztrakt humanizmus univerzalizmusával.<sup>1</sup> Másként fogalmazva, a magyar, illetve német tanulmányírók nem afféle *gesunkenes Kulturgut*-ként, felülről veszik át az angol-amerikai *Joyce-industry* által termelt kurrens problémákat, kérdéseket, hanem önálló megközelítésmódokat vetnek fel, bár természetesen ez távolról sem jelenti azt, hogy ne ismernék a legújabb angol nyelvű szakirodalmat.

Különösen jól illusztrálja ezt az első két tanulmány, amelyek Joyce nyelvezetének polifóniájára, az amúgy is sajátos ír–angol („Hiberno–English”) közeget gazdagító idegen elemekre hívják fel a figyelmet. Fritz Senn írásának már a címe (*Mr Joyce Is Writing Foreign English*) is ezt hivatott jelezni. Senn számos olyan részletet idéz a *Ulysses*ből, ahol a másság, a külső hatások (az angol „foreign”, „stranger”, „alien” szavak etimológiája is erre utal) dominanciája oly mértékben formálja át az angol szöveget, hogy az már-már az elnyomó birodalom elleni nyelvi bosszúhadjáratnak is tekinthető. Az idegenség azonban Joyce-nál elsősorban a különösség pozitív értékének tekinthető, és Senn kimutatja, hogy ez a *Finnegans Wake*-ben kiteljesedő lingvisztikai hibridizáció már a korai művekben, így a *Dubliners*ben vagy az *A Portrait of the Artist as a Young Man*ben is tetten érhető. Az idézett példák döntő része érthető módon a *Ulysses*ből származik, hiszen a regény bővelkedik az olvasót termékeny módon elidegenítő régies, idegen eredetű szavakban, idézetekben és utalásokban, valamint különböző nyelvi rétegek stilisztikai sajátosságaiban.

Ennek a gondolatnak mintegy egyenes folytatásaként Mecsnober Tekla írása az *Ulysses* és a *Finnegans Wake* magyar vonatkozásait egy új oldalról világítja meg. A bukás és a bűnbeesés, illetve a feltámadás központi jelentőségű témája Joyce utolsó két regényében Mecsnober szerint összekapcsolható Leopold Bloom magyar felmenőivel és a magyar nyelv szokatlan struktúrájával is. Bloom nagyapjának, Virág Lipótnak a vezetéknéve is a századforduló osztrák botránykönyvére, Otto Weininger *Geschlecht und Character*jére utal, amelyben a bűnbeesésért a szerző a női nemet, a szexualitást és a testiséget okolja. Ezt a hármasságot dramatizálja például emlékezetes, bár szürreális módon az *Ulysses* „Circe”-fejezete, amely a *Finnegans Wake* előképének is tekinthető. Ez utóbbi regény kaotikus, szinte olvashatatlanul gazdag nyelvében jónéhány magyar szó is felfedezhető,

<sup>1</sup> APPIAH, K. A., 'Cosmopolitan Patriots', in *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*, szerk. Bruce Robbins, Pheng Cheah, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, 91–114.

és a tanulmány talán legújszerűbb gondolata a magyar nyelv rengeteg nyelvtani esetének, valamint kívülről „zavaros” szerkezetének a feltételezhető kapcsolata magával a bűnbeesés motívumával. A latin etimológiai rokonság (*casus*) nyilvánvaló a magyarban is (esés – eset), s így a magyar nyelv egyben a hübrisz okozta bábeli zűrzavarnak, a nyelvek sokféleségének is a jelképe.

Evi Voyiatzaki, Gula Marianna és Wolfgang Kerrer az *Ulysses* egy-egy fejezetét elemzik részletesebben. Voyiatzaki tanulmánya a „Proteus” holisztikus jellegét próbálja bizonyítani, s ily módon elemzésében a fejezeten belüli intratextuális kapcsolatok feltárására törekszik. A testi és a szellemi szféra, a külvilág és a szubjektivitás egymásba fonódnak, és határaik is elmosódnak. Az Arthur Koestler munkáját alapul vevő elemzés azonban egy ponton mintha nem lenne teljesen meggyőző: a szerző túl felületesen hárítja el az organikus totalitás koncepciója ellen felhozható posztstrukturális érveket, bár a biológiai és tudományos premisszákat kétségkívül érdekes színfoltot jelentenek a művészi szublimálás értelmezése során. Az elemzés konklúziója arra mutat rá, hogy a tudományos objektivitás, a módszeres szemlélődés és távolságtartás révén Joyce sikeresen került ki a romantikus szentimentalizmus csapdájából.

Gula Marianna a „Cyclops”-fejezetben pellengérré állított ír kulturális nacionalizmus megjelenítését elemzi. Azonban nem a hagyományos nacionalizmus-humanizmus dichotómiát hangsúlyozza, hanem az újabb, főként posztkoloniális indíttatású interpretációkat veszi alapul. A korabeli nacionalisták etnikailag és vallásilag tiszta Írország-képét a fejezet szövegében egy ironikus interpoláció karikázza. Az „ír” szentek végtelen névsora egy rendkívül heterogén halmazt alkot, amelyben az angol, német, szombathelyi születésű francia, egyiptomi és más szentek mellett olyan szójátékok is helyet kapnak, mint S. Homonymous, S. Paronymous vagy S. Synonymous, nem is szólva a kocsma vendégeiről, köztük a magyar zsidó származású S. Leopoldról. A narratív kitérő így a szélsőséges purista retorikát neveltség tárgyává teszi.

Wolfgang Kerrer arra próbál választ adni, hogy az „Oxen of the Sun” fejezet paródiának vagy pastiche-nak tekinthető. A kérdést így persze nem érdemes feltenni, hiszen Kerrer válasza: mindkettő. A bevezető elméleti áttekintést követően a szerző először Proust pastiche-airól ír, mintegy összehasonlítási alapot teremtve a joyce-i szövegnek. Az *Ulysses* tizennegyedik fejezete ugyanis nem egyszerűen az angol prózatörténet mikroszkopikus verziója, hanem annál inkább egy arra irányuló kísérlet, hogy a múlt felgyorsított megismétlésével megteremtse az újítás lehetőségét. Így, bár az „Oxen of the Sun” nem tekinthető nosztalgikus hódolatnak, Kerrer végül arra a következtetésre jut, hogy Joyce és Proust a stílus ismétlésével előre mutat az utánpótlás, a szimulákrum posztmodern kultúrája felé. Itt jegyezném meg viszont, hogy Fredric Jameson írásait a posztmodernről némileg felületesen kezeli a szerző; talán terjedelmi okok miatt nem jutott idő Jameson gondolatainak bővebb kifejtésére ebben a kontextusban.

James P. Sullivan szintén erről a fejezetről ír, igaz, nem elemzést, hanem a szövegváltozatok történetét vizsgálja. Közismert, hogy a regénynek több, egymástól eltérő kiadása van, és a különböző kéziratok is számos eltérést mutatnak a végleges

változat(ok)tól. Sullivan aprólékos textuális vizsgálódása is azt mutatja, hogy a Joyce-korpusz még számos meglepetést tartogat a figyelmes olvasó számára.

Sarbu Aladár nagyívű tanulmánya Walter Pater hatását próbálja feltárni Joyce műveiben. Ami mindenekelőtt összekapcsolja a két író, az a stílus, forma, illetve tartalom szoros összefonódása, de a tanulmány kimutatja a pateri eszmék jelenlétét Joyce korai elméleti írásaiban is, amelyek a korszellem (*Zeitgeist*) kifejeződésének a fontosságát hangsúlyozzák Pater, s így indirekt módon Hegel, nyomán. Érdekes ezzel kapcsolatban a romantikusból klasszikussá átvedlő művész pateri gondolata, valamint ennek a joyce-i változata a látomás, a nyugodt esztétikai szemlélődés Stephen által megfogalmazott elméletében az *A Portrait* utolsó részében. Egy másik fontos meglátása a tanulmánynak az, hogy milyen jelentős a ritmus és a stílusbeli változatosság szerepe Joyce írásaiban. Habár mindkét írónál a nyelvi formát a belső érzések határozzák meg, s eképpen a próza nem csupán közege, hanem maga is része a művészi látásmódnak, Stephen Dedalusnál elsősorban a hallás érzete, míg Pater regényhősénél, Mariusnál, a látás lényeges. Pater prózájának a ritmusa tehát jóval statikusabb, míg Joyce inkább dinamikusabb – az egyik térbeli, a másik időbeli. Joyce mondatai az *A Portrait* azon, Sarbu szerint allegorikus, jeleneiben mutatják leginkább Pater hatását, ahol az idő térré merevedik (a fürdőző lány, a pokol leírása). Kétségtől érdemes ezt továbbgondolni Paul de Man vitatott allegória-értelmezésének a fényében is, hiszen a tanulmány keretei miatt erre már csak a konklúzióban lehet utalni.

Takács Ferenc nem itt ír először a Joyce-kultusz néha már naivnak is tetsző megnyilvánulásairól. Dávidházi Péter úttörő Shakespeare-kutatásai nyomán haladva a szerző már korábban is publikált ebben a témakörben, ezért itt főként a legutóbbi, igencsak elgondolkodtató fejleményeket helyezi előtérbe. Az élete nagy részét önkéntes száműzetésben töltő, hazájában sokáig feketelistán szereplő Joyce mára az Ír Köztársaság egyik legjobban jövedelmező kulturális befektetésévé vált, hivatalos kultusza a nemzet és a tőke („Nation and Mammon”), a politikai és a pénzügyi hatalom egységének a jegyében született. Takács Glenn Patterson író idézi, aki szerint Dublin egy James Joyce szórakozó parkká vált, vagyis, a szerző szavaival, végbement Dublin „stratfordizációja”. A romantikus, vidéki Írország képét felváltotta a kozmopolita, eurokonform Joyceland szimbóluma. Takács Ferenc azt tartja a legsajnálatosabbnak, hogy míg korábban az író kultuszának az volt a funkciója, hogy elleplezze a kultúra árucikké válását, és ez ellen lázadjon (bár mindez csak ideológia volt), a posztmodern Joyce-rituálé magát a „tiltakozás” gesztusát fokozza le adható tömegcikké.

A kötetet záró tanulmány Dermot Bolger színpadi *Ulysses*-adaptációját (*A Dublin Bloom*) elemzi. Csikai Zsuzsa felsorolja a korábbi, nagyrészt feledhető Joyce-adaptációkat, ezekkel állítva szembe Bolger sikert aratott darabját. Az elemzés elsősorban azt veszi számba, hogyan sikerült két felvonásba sűríteni a regény cselekményét úgy, hogy közben a formai sajátosságok se vesszenek el teljesen. A szerző azonban felhívja a figyelmet azokra az elkerülhetetlen egyszerűsítésekre („Oxen of the Sun”, „Circe”) is, amelyek jelzik, hogy az adaptáció a regény szövegének csupán egy lehetséges, de korlátozott, értelmezése.

Összegzőként ismét a kötet főszerkesztőjét idézném, aki szerint a magyarországi Joyce-kutatás igen eredményesnek bizonyul, s ugyanakkor nem választható külön a nemzetközi kutatásoktól sem. A *Focus* különszámánál erre nem is lehetne jobb bizonyítékot találni. Bízunk benne, hogy folytatása következik.

Adorján István

*In Honour of Brian Friel at 70.*

*A Hungarian Journal of English and American Studies*

Brian Frielt köszöntő különszáma 5(1999) 1. szám, 272.

Az 1929 januárjában született világhírű ír drámaíró 70. születésnapját köszönti az itt szemlézendő folyóirat. A *Hungarian Journal of English and American Studies* (HJEAS) V. évfolyamának 1. száma (1999) Kurdi Mária vendégszerkesztésében a teljes kötetet Brian Frielnek (és néhány őt övező írországi irodalmi jelenségnek) szentelte.

A könyv terjedelmű (272 oldalas) periodika tizenhárom tanulmánnyal és kilenc kritikával (szemlével) köszönti a legjelentősebb kortárs ír drámaírót. A tanulmányírók között három magyar szerző található (Bertha Csilla, Kurdi Mária, Mesterházi Márton), a többiek ír, angol, amerikai, kanadai, német és olasz egyetemek kutatói.

Noha a kötet nemzetközi összetétele és angol nyelve csak közvetve avatja e kiadványt Friel magyar(országi) recepciójának darabjává, előzetesen érdemes áttekinteni, hogy mi módon került be Brian Friel munkássága a magyar irodalmi és színházi köztudatba.

A számhoz írott bevezetőjében Kurdi Mária szerkesztő is áttekintést ad arról, hogy Friel mely művei váltak részévé a magyar recepciónak, az idő (az 1999 óta eltelt évek) során azonban ez a fogadtatás – ha csak szerény mértékben is, de – örömdetesesen bővült.

Az első drámájával (*The Enemy Within* [A belső ellenség]) 1962-ben debütáló Frieltől magyarul elsőként 1968-ban a *The Loves of Cass McGuire* (Cass McGuire szerelmei, ford. Papp Zoltán) vált publikussá, mely műve előbb rádiójátékként hangzott el (rendező Marton Frigyes), majd a következő évben *A sötét torony* (Európa, 1969) című hangjáték-antológiában is megjelent. A *Nagyvilág* 1973-ban közölte a *The Freedom of the City* (Díszpolgárok, ford. Mihályi Gábor) című darabot.

1990-ben az Európa Kiadó Modern Könyvtár sorozatában megjelent Friel-kötet három drámát tartalmaz: *Philadelphia, Here I Come!* (Philadelphia, itt vagyok!, ford. Nővé Béla), *Translations* (Helynevek, ford. Mesterházi Márton) és *The Communication Cord* (Indulatmondát, ford. Mesterházi Márton). 2003-ban – ugyancsak az Európánál – jelenik majd meg a *Pogánytánc* című kortárs ír dráma-antológia, élén Friel azonos (az eredetiben *Dancing at Lughnasa*) című darabjával (ford. Upor László).

Ez volt egyébként az első magyar színpadon bemutatott Friel-dráma. 1993-ban a budapesti Katona József Színházban Máté Gábor rendezte, 1996-ban Kecskeméten Lendvai Zoltán, 2002-ben dunaujvárosi–soproni koprodukcióban Valló Péter. *Vészfék* címmel játszották a korábban *Indulatmondat* címen publikált darabot ugyancsak dunaujvárosi–soproni koprodukcióban, Valló Péter rendezésében. A Philadelphia-darab új fordításban, új címmel (Philadelphia, nincs más út, ford. Hamvai Kornél) a kaposvári Csiky Gergely Színházban volt műsoron 2001-ben, Léner András rendezésében.

A hivatásos színjátszás és a szélesebb irodalmi publicitás mellett az anglisták körében a recepció további példái is szerepelnek; 1996-ban a Debreceni Egyetem angol szakos hallgatóinak előadásában színre került a *Helynevek*, a *HJEAS* 1996/2-es íródrámának szentelt kötete (vendégszerkesztő Bertha Csilla) pedig ugyancsak részletesen foglalkozott Brian Friellel, éppúgy, mint Kurdi Mária a *Nemzeti önszemlélet a mai íródrámában (1960–1990)* című monográfiájában.

A *HJEAS* 1999/1-es száma a Friel-életmű teljes körét érinti, a korszakok és a műfajok (dráma, próza, átiratok) tekintetében egyaránt. A megközelítésmódok is igen sokrétűek, a műfordítás (magyarra fordítás) nehézségeinek elemzésétől a rituális és ceremoniális összefüggések vizsgálatáig, a nyelvi sajátosságok előtérbe helyezésétől a jellemteremtés eszközeinek interpretációjáig stb.

Noha a kötet tanulmányai körvonalaznak egy – már eddig is közel hasonló tartalommal – meghatározott kánont, mely az életmű csúcspontjait a *The Freedom of the City*, a *Faith Healer* (Csodadoktor), a *Translations*, a *Dancing at Lughnasa* stb. drámáiban jelöli meg, az elemzések tovább árnyalják ezt az értékrendet.

Friel drámaíróművészetének egyik különossége abban rejlik – mint ez az itteni tanulmányokból is kiviláglik –, hogy úgy újítja meg az író (és a világ) drámát, hogy a műnem formai jegyei nála „maradéktalanul” megvannak, hiszen szereplőkkel, plasztikus alakokkal dolgozik, darabjaiban van történet, sőt, egyik erőssége éppen a történetmondás és történetmegjelenítés, dialógusai valóságosak.

Ugyanakkor drámáinak mélyrétegeiben ott van mindaz a motívum, tematika, kompozíciós technika, amellyel életműve az európai ezredvégi, ezredfordulós drámához közelít. Ilyen a nyelvhasználat radikalizmusa, a testnek és a gesztusoknak az előtérbe állítása, az én-felbontás (megosztás) eszköze, a sérült (fogytékkal élő) alakok alkalmazása, a monológokból összeszőtt dráma, a színházi „realizmus” határainak kitágítása, a palimpszeszt használata stb.

Ami az író hagyományhoz való kapcsolódást illeti, leggyakrabban Samuel Beckett neve kerül elő a tanulmányokban, de többször történik hivatkozás J. M. Synge-re, W. B. Yeats-re és James Joyce-ra is.

Honor O'Connor (Dublin) kötetnyitó írásában Friel történetmondói magatartását helyezi előtérbe, azt vizsgálja Friel novelláiban, hogy milyen nemzeti és családi hagyományokhoz nyúl vissza a szerző, s mindez miképpen függ össze a drámáira jellemző történetmesélés gesztusával. Ennek a narratív jellegnek az értelmezése áll Giovanna Tallone (Milánó) írásának fókuszában is, aki a monológokból szőtt drámákat (*Faith Healer*, *Molly Sweeney*) összeveti a hagyományosabb szerkezetű, főhős(ök)re épülő darabokkal (*Crystal and Fox*, *Philadelphia*,

*Here I Come!* stb.), s aki ugyancsak arra a megállapításra jut, hogy a „mesemondás” Friel művészetének egyik alapja és fő erőssége.

Michael Parker (Lancashire) egyetlen dráma, a *The Freedom of the City* szerkezeti és alakteremtési sajátosságait elemzi, elsősorban a Bahtyin-féle karnevalizáció (és ennek jegyei) alapján. De foglalkozik a nyelv használatának monologikus és dialogikus jellegével is, és végkövetkeztetése az, hogy Friel ebben a – méltánytalanul mellőzött – drámában (is) megcsillogtatja írói kvalitásait, drámamegújító tehetségét.

Gerald FitzGibbon (Cork) és Christopher Murray (Dublin) tanulmányai a nyelvhasználat sajátosságait, a nyelv határainak kiterjesztését, a *Translations* kompozíciójában a két nyelv szerepét betöltő egyetlen nyelv összetett és sokrétegű működtetését vizsgálják. A drámában a nyelv szerepe tematizálódik is, hiszen az egyik ír szereplő angolul tanul (hogy kivándoroljon Amerikába), a másik az Aran-szigetekre készül (ahol csak írül beszélnek), a harmadik görög mondatokat szaval, és így tovább. Az angol gyarmatosítók esetében is eltérő motivációk jelennek meg, amivel Friel megtöri a bináris szembeállításokat, és hármasságokba szervezi a motívumokat és a szereplőket. A darab átjárást nyit egy eldugott ír falu és az antik mítoszok világa között. A palimpszeszt jelleg abban mutatkozik meg, hogy a dráma az átírás, felülírás, újraírás folyamatát teszi meg a cselekmény mozgató-elvévé.

Richard Allan Cave (London) a *Dancing at Lughnasa* és a *Wonderful Tennessee* kapcsán a rítus és a ceremónia szerepéről ír. Megállapítása szerint Friel (nemcsak ezekben a darabjaiban) folyamatosan a határok tágítására törekszik, amivel jelentős hatást gyakorol az őt követő (ír) drámaírókra. Pályájának az 1990-es években jelentős ismérve a testnyelv, a gesztikus nyelv szerepének felerősítése, a hagyományos rítusok stilizált mozdulatsorokba történő átfordítása. Az első vizsgált darabban a táncolás egységesítő jelképpé válik, és több jelenet épül koreografikus mozdulatsorokra. A másik műben a zene ölti magára ennek a metakommunikatív egységesítő alkotóelemnek a szerepét.

Bertha Csilla (Debrecen) és Donald E. Morse (Oakland, Debrecen) közös tanulmánya a művészi önarckép motívumával foglalkozik Friel *Give Me Your Answer, Do!* (No add hát válaszod!) című darabjában. Az önarckép, illetve a művészi sors, szerep, küzdelem Friel számos drámájában felbukkan (*Faith Healer*, *Wonderful Tennessee*, *Molly Sweeney* stb.), ám Tom Connolly alakjában minden korábbinál szuggesztívebb és személyesebb módon tárja fel az alkotói helyzet és tevékenység ellentmondásait. Ennek részeként Connolly válik a leginkább kudarcra (bukásra) ítélt friel-i művészfigurává.

Ruth Neil (Wuppertal) a fogyatékoság motívumát és jelentését vizsgálja Friel drámaiban. Megállapítása szerint szinte nincs is Frielnek olyan darabja, amelyben ne szerepelne fizikailag vagy szellemileg sérült alak. Míg a férfiakat inkább a testi fogyatékoság jellemzi, a nőalakok közt sok az idegösszeroppanással, depresszióval küszködő. A cikkíró ezt az uralkodó motívumot azzal hozza összefüggésbe, hogy Friel egész oeuvre-jét végigkíséri a valóság/képzelet elválasztásának és átjárhatóságának, a normális és az abnormális mibenlétének a kérdése.



A kötet további tanulmányai némiképp speciálisabb kérdésekkel foglalkoznak. Mesterházi Márton (Budapest) a *Translations* magyarra ültetésének nehézségeiről számol be. Joseph Swann (Wuppertal) a teológia szerepét kutatja négy kortárs ír költő (Seamus Heaney, Derek Mahon, Paul Muldoon és Tom Paulin) művészetében. Philip Tew (London) kortárs ír prózaírókat (Bernard MacLaverty, Dermot Bolger és Roddy Doyle) elemez, különös tekintettel az – Joyce óta oly gyakori – ifjúkor motívumára. Deborah Cottreau (Calgary) Anna Devlin *After Easter* (Húsvét után) című darabját a feminista mitopoétika szemszögéből elemzi. Kurdi Mária (Pécs) tanulmánya Donal O’Kelly *Asylum! Asylum!* (Menedéket! Menedéket!) és John Barrett *Borrowed Robes* (Kölcsönzött ruhák) című új (1995-ös, illetve 1998-as) drámáit azok posztkoloniális összefüggéseiben tárgyalja.

A *HJEAS* 1999/1. számának 13 tanulmánya összetett és árnyalt képet rajzol Brian Friel (dráma)írói munkásságáról és az őt övező kortárs írodalom egy szeletéről. A tanulmányok között számos ponton átjárás található, több szerző egymással rokon kérdéseket vet fel, eltérő összefüggésekbe ágyazottan. A kötet – tárgya és színvonala okán – megérdemelné, hogy *magyarul* (is) hozzáférhetővé téve lendületet adjon Brian Friel magyarországi *tudományos* recepciójának.

P. Müller Péter

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója

A borítót tervezte Szák András

Tördelte Ridegéné Gelencsér Katalin

Műszaki szerkesztő Harcsár Magda

A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte

Felelős vezető László András



1100 Ft

# *Filológiai Közlöny*

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK  
FOLYÓIRATA

Előkészületben

*Posztkolonialitás*



BALASSI KIADÓ